



الهيئة العامة
لقصور الثقافة

إقليم القاهرة الكبرى
ثقافة القاهرة

ثنائية المدينة والتأر
فى
شعر أمل دنقل

الانفصال والاتصال

د. عبد الناصر هلال





الهيئة العامة لقصور الثقافة

إقليم القاهرة الكبرى

وشمال الصعيد الثقافى

فرع ثقافة القاهرة

الانفصال والاتصال

(ثنائية المدينة والشار فى شعر أمل دنقل)

د. عبد الناصر هجرى

رئيس الإقليم

سعيد عواد

مدير عام الفرع

سمير حسني

الإشراف الإداري

منيره بلال

روكيه راشد

صالح فتحي

مدير التحرير

د. مصطفى الضبع

مستشارو التحرير

د. عبد الحكم العلامى

د. عبد الناصر هلال

سيد الوكيل

تصميم الغلاف

سعاد عبد الله

إهداء

إلى أصدقائي وهم على رقدة الظنون وجفوة الوقت يمارسون
حضورهم البهى :

- د. علاء عبدالهادى
- د. محمد فكرى الجزار
- د. مصطفى الضبع
- د. عبد الحكيم العلامى
- سعد عبد الرحمن

حبنى لكم أيها الرفقاء
عبد الناصر

هذا هو العالم المتبقى لنا : إنه الصمتُ
والذكرياتُ ، السوادُ هو الأهلُ والبيتُ
إن البياضَ الوحيدَ الوحيدَ الذي نرتجيه
البياضَ الوحيدَ الذي نتوحد فيه :

بياضُ الكفن ا

[الأعمال الكاملة ص ٤١١]

مقدمة

عندما نقول أمل دنقل فإننا نشير - في اللحظة ذاتها إلى جيل شعري ، وتجربة مركبة ، مرّت بمرحلتين فاعلتين:

المرحلة الأولى : وهى مرحلة ما قبل سنة ٦٧ : مرحلة السذاجة الجمالية أو مرحلة الإنشاد الشعري والتجربة التقليدية الطامحة في التحرر من وجود الآخر ، وباحثة عن تفرداها إزاء الأزمات الشخصية والإنسانية التي مرّ بها المجتمع .

المرحلة الثانية : وتعد أكثر عمقاً وثراءً، وهى مرحلة ما بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ م . وقد شهدت تلك المرحلة تجربتين مهمتين :

الأولى : الانكسار الوطني والقومي / الانهيار العام ، وشهد أمل دنقل تحولها على المستوى السياسى والاجتماعى والثقافى .

والثانية : تجربة الانكسار الشخصى الداخلى نتيجة اكتشافه المبكر لصدقة الموت عن طريق أفقه القتالة / المرض .

هذه التجارب العامة والخاصة خلقت في نفسه شعوراً جارفاً بالمسؤولية الشخصية والإحساس العارم بالتفرد والقدرة على مواجهة الآخر دون أن ينتمى إلى حزب ما ، أو عقيدة معينة ، أو ينحاز لجماعة ما فهو كشاعر مؤرق بقضايا أمته، في الوقت الذى لا يشك فيه أحد في أن عشقه أو انتماءه لأرض وطنه المباشر - مصر - وحريتها وحرية أبنائها الجمعية والشخصية ، وعشقه لحلم التقدم الاجتماعى كانت من الينابيع المهمة . التى لعل منها أمل دنقل رؤاه ومواقفه ، والتى ملائمة تناقضاتها المستحيلة هى الأخرى بالسخط والمرارة والثورة والتحدى ، وباليقين - أيضاً - من أن التقدم والحركة نحو الحرية والعدل أمر حتمى . . ويمكن إنه مطلب حياة (١) .

الرؤية النقدية الموضوعية لا تستطيع أن تفصل الخطاب الشعري عن سياقه السياسى والاجتماعى والثقافى والجمالى ، فكل مرحلة تطرح أدواها الفنية

التي تتطلبها الوعي الجمالي ، الذي تكتسبه الذات نتيجة احتكاكها ورؤيتها للعلاقة الجدلية بينها والعالم ، ولا نستطيع أن نحاكم نصوصاً خارج سياقها ، ونصفيها في قوالب جاهزة لإيديولوجيات جاهزة ، فلا تكتسب مشروعيتها الجمالية .

لقد اكتسبت تجربة أمل دنقل مشروعيتها من خلال المكونات المعرفية العربية ، والتي تحافظ على أدائها التعبيرية من خلال بلاغتها ، واستطاع - من خلال قدراته الخاصة أن يشكل تجربته وعالمه متكاً على التراث الإنساني بكل معطياته وإمكاناته الهائلة ، ينشئ مخزونه ويفجر مكنونه ، فيعود التراث حياً حركياً يملك نكهة خاصة وطعماً جديداً خاضعاً لفاعلية اللحظة الراهنة ، حتى يتحقق للقارئ فرصة الاتصال والانفصال - بهذا التراث - في أن .

وعلى الرغم مما يقال إن حساسية النظر إلى الذات والعالم عند أمل حساسية تقليدية بالمعنى النمطي للتقليدية، فإننا نظلم أمل كثيراً ؛ لأن حساسيته ليست سكونية ، لكنها ذات طابع خاص ، تتسم بالاطمئنان التام ، ولكنها مستحركة منطلقة نحو جهات معروفة ، في الوقت الذي تنطلق فيه إلى جهات لم تطأ بعد .

الذات - عنده - مأزومة ، متوترة ، صلبة ، حدية، تنظر إلى العالم وفق تكريس معرفي اجتماعي خاص ، يتسم بالصدامية، ولا يمكن التأسيس لعالم أكثر اشراقاً إلا بتدمير العالم الممكن ، لذا يأتي خطابه الشعري محملاً بطاقات ثورية كبيرة ، مهوسة بالرفض والتحريض والثورة والهدم.

ظل أمل طوال حياته يبحث عن صيغة مناسبة ، تمنحه القدرة على المقارنة ، والحركة المعقدة بين داخله ومعطيات العالم ، وهذا ما جعل ناقداً مثل إدوار الخراط يرى أن شاعر التفعيلة المصري لم ينجح في دمج الداخل والخارج في بنية معقدة ، ظل دائماً في الخطاب الشعري صوت العاشق أو المغترب المهزوم ، أو النبي المصلوب ، وصوت الوطني المحرض ، أو الساخر من أعدائه من خلال

سحريته بنفسه (٢) ، لكننا نستطيع القول في هذا إن أمل دنقل استطاع أن يكسر - في مواضع متباعدة - أنماط الجاهز الجماني بحثاً عن الخصوصي الفريد ، الذى يمنحه القدرة على اكتشاف ذاته ، في الوقت الذى لم يتخلص فيه خطاباه من آليات المشروع الجمالي العربي ، والحرص على نصاعة اللغة ومعطياتها على مستوى التصوير والموسيقى: فالتجاوز لديه مرتبط ، والمعاصرة انتماء للأصالة .

أمل دنقل شاعر رؤياوى ، خلق أفقاً ممتداً ، يتسم بالعمق ، فعُلف خطاباً موازياً ، يدعو إلى التأمل والتحليل والدراسة ، تناوله كثير من النقاد والدارسين من وجهتي : الرؤية والتشكيل ، ولم تزل نصوصه تحوى ظواهر جمالية وفكرية ، ارتيادها - من خلال المقارنات النقدية - يضيف إلى الدرس الأدبي .

دراستنا هذه تكشف علاقة جدلية بين الذات عند أمل دنقل - التى تجاهد لكشف ملامحها - والعالم ، فأثرنا رؤية الذات لرؤية العالم من خلال ثنائية المدينة -التأثر:

المدينة : وقد كشفنا في أثر البنية الجغرافية على رؤية الفنان ومزاجه الجمالي ، ثم بداية الرحلة - رحلة البداية وتناولت الدراسة في هذا الموضوع انتقاله من الصعيد إلى القاهرة ، وتنقله بين السويس والإسكندرية والقاهرة واصطدامه بعالم المدينة التى بدأت تفتح أمامه علاقات جديدة . وتناولت الدراسة في المحور نفسه صور المدينة من خلال ملامحها التى تجسدت في المدينة بين الواقع والحلم والأسطورة . ثم جدلية القرية - المدينة ، وجدلية المدينة - المدينة ، ثم تناولت الدراسة جدلية المكان - الزمان ، وأخيراً عرضت للمكان الفعلى والمكان الضمعي .

ويأتى المحور الثانى (التأثر) ليكشف رؤية الذات عند أمل دنقل للعالم من خلال قضية الصراع العربى الإسرائيلى .

وإذا كان لوسيان جولدمان قد طرح " رؤية العالم " بوصفها منهجاً مستخدماً البنية التكوينية ورؤية العالم من خلالها وقرآته من خلال بنى النص ، في الوقت الذى يرى فيه أن مشكلة الفن لا تقتصر على معرفة الوسائل الفنية التى طورها

الكاتب ، وإنما لماذا استعمل هذه الوسائل ولم يستعمل غيرها للتعبير عن نظريته للعالم (٣) ، فإن قراءتنا لرؤية العالم عند أمل تتم من خلال جدلية الذات والعالم ، وتسعى لاكتشاف المقومات الأساسية ، التي تعطي النص علاقته خصوصاً بالبنى الدالة ، التي تفتح مجال التأويل والقراءة وتجعلنا أمام النص المحتمل .
نسأل أن تكون هذه الدراسة إضافة لما سبق من دراسات أخرى حول عالم أمل دنقل الثرى الخصب .

إشارات

- ١- انظر : سامي خشبة: أمل دنقل ، إبداع ، العدد العاشر ، السنة الأولى ١٩٨٣ ، ص٧
- ٢- انظر : إدوار الخراط : شعر الحداثة في مصر ، القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة كتابات نقدية ٩٧ ، ديسمبر ١٩٩٩ م ، ص ٢٨-٣٩
- ٣- راجع : د. جمال شحيد : في البنيوية التركيبية ، دراسة في منهج لوسيان جولدمان ، دار ابن رشد، ١٩٨٢ ، ص٤٣

المقدمة

تدخل البيئة الجغرافية ضمن سياق التأثير الفعال في تحديد ملامح بيئة طابعها المعيز الذى يشير إلى نسق مختلف، مما يجعلنا نجازف بالقول ونشير إلى ثمة اختلافات بين مبدع فى إقليم، ومبدع فى إقليم آخر، فى الوقت الذى يؤكد فيه علماء الاجتماع أن الإنسان ابن شرعى لبيئته التى أُنشِئَتْ، تطبعه بطابعها، وتترك بصماتها عليه.

هناك بعض الشعراء المعاصرين تعرضوا فى بواطنهم الصعيدية لعوامل اجتماعية وثقافية تأثرت بالتفكير الفرعونى الموروث، "إلى جانب القيم القبلية التى حملتها القبائل العربية التى حطت هناك"^(١)، ومن هذا المنعطف أصبحت الشخصية الجنوبية ذات طابع خاص فى معتقداتها الفكرية وممارساتها، وأنماط حياتها على نحو مغاير لشخصيات فى أقاليم أخرى. فالصعيد بأعرافه وتقاليد المغايرة يمثل طبقة على مستوى من السلوك الاجتماعى، وأحياناً يمثل طبقة على مستوى السلوك الجماعى.

إذا نظرنا للواقع الجغرافى الذى يتميز به صعيد مصر، ترى المساحة الخضراء تضيق شيئاً فشيئاً كلما اتجهنا جنوباً، وينفسح المجال للصحراء الممتدة، والصحراء بكل معطياتها تخلق الإحساس المطلق، كما تضفى على الإنسان الجنوبى طابع القسوة والعنف والحدة، وهذا ما ينطبق، بالضرورة على الشعراء الجنوبيين، كما يؤكد أمل دنقل بقوله: "ولكن الفارق الأساسى فى التكوين النفسى بين الشاعر القادم من الجنوب والشاعر الذى يعيش فى الدلتا أن انفساح الرقعة الخضراء فى الدلتا يعطى الشاعر فى الشمال نكهة من الرخاوة واللينة بينما شعراء الصعيد يتميزون بالحدة وإدراك التناقض الشديد"^(٢).

وثمة اختلاف آخر يتميز به شعراء الجنوب- من خلال آليات التعبير- عن شعراء الشمال، فبرى أمل دنقل أن للغة طابعها المعيز لدى شعراء الجنوب، فيقول: "اللغة التى يستعملها شعراء الصعيد فيها صرامة أشبه بالصخر، فالصعيدى

الذى يعيش في ظل تقاليد متشابهة، وينشأ في ظل قيم ثابتة، أقرب إلى القيم القبلية، يكون أشد خشونة وحدة عن غيره والشعراء الجنوبيون عندما يفرون إلى العاصمة فإن الإحساس بالخذر يملكهم جميعاً^(٣). ولكن هذه القاعدة لم تكن مطلقة، ولها استثناءات فهناك شعراء شاليون يتميزون بالحدة، مثل أحمد فواد فهمر شاعر شرقاوى لكن يتميز بالعنف والحدة فالحدة طابع نفسى متحرك، واستعداد اقم تسهم البيئة في تنميته.

في أكثر من موضع يؤكد أمل دنقل على خصوصية البيئة الصعيدية وتأثيرها في صياغة تجربته ومزاجه الفني ورؤاه: "أستطيع أن أقول أن نشأتى الأولى في صعيد مصر قد أثرت تأثيراً مباشراً وكبيراً على مزاجى الفن حيث تلتقى الخضرة والصحراء، والجبال بالسهول، حيث كل شئ حاد ينكسر على حافة الأفق، وحيث تأخذ الأشياء تناقضاتها أمام العين المجردة"^(٤).

لم يكن اعتراف أمل دنقل بتأثير البيئة الصعيدية على عالمه ورؤيته ومزاجه الفن والجمالى أمراً اعتبارياً، يخلو من الوجهة الموضوعية، بل نستطيع أن نؤكد في هذا السياق أن أمل دنقل يعد من أكثر الشعراء المعاصرين تأثراً بالبيئة الصعيدية على مستوى النمط في التفكير والسلوك، وعلى مستوى الأداء الفني، فقد التقت في اثنيائته سمات واضحة، حيث التقت في شخصيته خصلتان على قدر كبير من الأهمية: سرعة الاستجابة للتحدي، وقدرة التعبير بالشعر عن هذه الاستجابة.. وشجاعة نادرة تجعله يواجه المواقف بكل ما يكتنفها من أخطار وحساسيات بلا تردد أو خوف.. ودون النظر إلى ظروفه المادية والاجتماعية القاسية. وهذا بلا شك قد أضفى على قصائده مذاقاً لاذعاً وقوياً بدرجة لا تعدها عند غيره من كبار الشعراء"^(٥).

وإلى اعتراف زوجته عبلة الروين إشارة واضحة الدلالة إلى أنظومة تمتلئ حركية، وحدة، ومواجهة، وتحدي، أنظومة تأخذ كيانها من صهد النشوء، فالعالم يبدأ وينتهى عنده - أعني الصعيد - : "كانت ملابسه وكلماته وفخره الحاد بروحه الصعيدية تجعلنى أستعيد مزاجه الدائم كلما رأى صعيدياً في القاهرة:

"لا بد لنا من الاستقلال عن الشمال، وتكوين جمهورية الصاعدة" يبدو أن الأمر ليس مزاحاً، إن الصعيد هو عنده أول الكون ومتهاه"^(٩).

بداية الرحلة. رحلة البداية:

رغبة التجاوز وتحطم الثوابت، والبحث عن بديل للسكون المقيم هي سمة الكائن الغرومثيروسى، الذى تتطهر خلاياه بالنار، هذه الصفات يمكن أن نخلعها على أمل دنقل، الذى كسر حلما عائليا عندما أخفق فى تحقيق آمال أسرته فى بناء مجد علمى، يعود بالفخر على مثل هذه الأسرة الصعيدية، فلم يحقق درجات عالية فى الثانوية العامة توهله لدخول كليات القمة التى كانت انتظارا حليماً لهم، فبدأت حالات الاصطدام بالمناخ العائلى الصارم" الذى ضاعف من إحساسه بالضيق والملل بدرجة قضت على بقية ما كان لديه من توافق أو انسجام مع هذه البيئة المترتبة، مما جعل الغربة تورق فى أعماقه وتثبت أشواكها وحشية حادة تدفعه إلى ترك القرية النائية والمدينة المعزولة ورائه، ويرحل نحو الشمال ... إلى مدينة الأضواء والشهرة إلى القاهرة"^(١٠).

وتبدأ الرحلة عندما تطأ قدم الشاعر القروى أرض المدينة، ويقف على أبوابها، يسرمد أن يلقى أحامله وأحلامه القروية البسيطة، وتشوقه للعالم الجديد الذى يتسم بالحركة، ويحقق فيه ذاته الطامعة للمجد والشهرة والأضواء.

مارست القاهرة قسوتها منذ اللحظة الأولى، فلم ترق له كثيراً، ولم تفتح زراعيتها لاستقبال الوافد القروى الجديد، وأخذ يتنقل بينها وبين السويس والإسكندرية، قضى بهما وقتاً، ثم استقر به الحال فى القاهرة، وظل بها حتى وفاته، ويرى نسيم بحلى: أن هذا التنقل أو الرحل قد يراه البعض ناتجا عن شعوره بالغربة فى هذه المدن، أو لضيقه بمناخ الحياة فيها، ولكنهم للأسف يذكرون شيئاً عن الأسباب الحقيقية التى تولد مشاعر الغربة وتركيبها فى نفس شاعر حساس كأمل دنقل، فشعور الغربة لا يولد مع الفرد ولكنه يتولد نتيجة لصراع خفى أو معلن بينه وبين بيئته الاجتماعية مما ينتج عنه اختلاف النظر

لأمور الحياة، واختلاف التقدير لقيمة الفرد أو العمل الذى يقوم به"^(٨).
إذا كانت البيئة الاجتماعية التى بلورت ملامح أمل دنقل الأولى وخلقت منه صعيداً حتى النخاع.. شديد الغيرة فى كبرياء.. شديد النقاء.. شديدة العناد.. شديد التأثير على حد تعبير عبلة الروين فإنها خلقت فى نفسه دوامة من الحزن^(٩) والاصطدام يتولد فى ظله الصراع بينه وبين المدينة الجاهلية، التى تناسب صعلكتها بوصفها قانوناً يناسب مزاجه الحاد الساخر، الذى يقتصر من أية رؤى ساقطة، بل تخلق الصلصلة قانونها الآنى، الذى يحقق وجوده الخارجى، بل إنه "استجابة لتوازعه الداخلى المتمردة على كل القيود، وهوى للصدام الحتمى والمتوقع دائماً مع الواقع المتخلف وحراسه"^(١٠).

وهذا الصدام الحاد والرفض بلورا فى نفسه متعة التمرد، و "التمرد الذى يبدو سلبياً فى الظاهر لأنه لا يخلق شيئاً، هو فى الحقيقة إيجابى جداً لأنه يكشف القسم الذى يستحقه أن ندافع عنه دائماً فى الإنسان"^(١١)، ولا بد من حتمية تقود الإنسان إلى التمرد والثورة، "لماذا يثور الإنسان لو لم يكن هناك فى ذاته شيء يستدعى الصيانة"^(١٢)، "إن الشعور يتولد مع التمرد"^(١٣).

المكان الذى يخلق إحساساً حركية فى نفس الإنسان سواء أكان مكان التشوؤ أم مكان الارتقاء، خصوصاً الإنسان/ المبدع، الذى يدخل جدلية حادة من أجل تأسيس علاقة خاصة مع المكان، ومن هنا يتضح أن "ثمة فارق بين الإنسان العادى والفنان فى علاقته بالمكان، فإذا كان الإنسان يتعامل فى معظم الأحيان مع مكان موجود مسبقاً فالقانون يتجاوز هذا المكان الموجود منطلقاً إلى خلق أمكنة تمثل حقائق تسعى إلى ترسيخها من خلال جماليات هذا الفن"^(١٤).

التأمل فى قصائد أمل دنقل يرى بوضوح علاقة جدلية مع المكان/ المدينة تبدأ بإصراره على المواجهة، على الرغم من إحساسه- من خلال التجربة- بالعجز: عجز الانتصار، فيحقق المكان/ المدينة انتصاره عليه فى مواضع عدة، فينسحب إلى عالم البراءة الأول/ القرية، خارجاً على معطياتها الصارمة وما فيها من

سلبيات، وينحاز إليها بوصفها قيمة في مواجهة الزيف والتضليل والخداع، حتى يحقق حرية وكرامته وشموخه وعناده.

ومن هذا المنعطف، ظلت صورة الصعيد مملاً ألقه ومواقفه، يتضح هذا في قصيدته "حكاية المدينة الفضية"، حيث تطالعنا أولى خطوات الرغص والاصطدام، والقسوة والنفور والجفاء من جانب المدينة في وجه القروي النازح إليها بحثاً عن الشهرة والمجد، بوصفه واحداً من حملة المشعل، مستشعراً بدوره التنويري تجاه مجتمعه وأمته، حاملاً وحيه وعالمه الكتابي، لكنها المدينة لا تمنح على الغبراء، فستمارس سطوتها في الوقت الذي يتطلع فيه الشاعر إلى الظل/ الحماية من لفع المحير، وقسوة الواقع الذي يعانيه:

كنت لا أحمل إلا قلماً بين ضلوعي

كنت لا أحمل إلا قلماً

في يدي : خمس مرايا

تعكس الضوء (الذي يسرى إليها من دمي)

— طارقاً باب المدينة

— "التحوا الباب"

فما رد الحرس

— "التحوا الباب .. أنا أطلب ظلاً"

قبل: كلا

.. .. . (١٥) .

تأتي تقنية التكرار — في بداية القصيدة — دالة، حيث ظهور زمن القرية وابتداء الرحلة "كنت"، ثم وقوع النفي على الامتلاك المطلق، وظهور الاستثناء الواقع على "قلماً" ليدخل — من خلال بنيته التذكيرية — في مجموع ممارسة الوعي الجمعي مثل كل مثقفي عصره وهدعيه.

والسطر الثاني يقودنا من خلال بنية الاستبدال بين المطلق (قلماً) والنسي (قلمي) — إلى الايمان بفعالية الامتلاك، الذي قد يقلل من شأنه الآخرون في

مواجهة الزيف والتضليل والخداع والمداينة، في مواجهة العنف والقسوة والجبروت السلطوى: جدلية المثقف والسلطة.

والقسرة البصرية للمساحة المنطوقة الواقعة بعد أداة الاستثناء "إلا" والمستثنى "قلمى" - تشير بوصفها بنية دالة إلى انعدام أدوات أخرى في حوزة القروى الطموح.

وتودى بنية الحوار المكثف إلى كشف الصراع بين الذات الحركية المناوئة، والسكون المتجسد في (الأبواب المغلقة) في وجهه، والبنية النحوية لـ "طارقاً" تؤكد إصرار الشاعر المتوقد، الراغب في دخول المدينة بوصفها خلاصاً لعالمه - مستغلاً ديمومة حضوره الإيجابي، الذى يعلنه صراحة: "افتحوا الباب"، ومستخدماً علامات التنصيص حول الجملة لتكشف دلالة الفلق والإحكام. ويأتى الجواب غيباً آماله - بعد استعراض قدراته ومعاناة الوقوف على الباب - من خلال صوت الشاعر المنفصل عنه والمتصل في آن واحد، وكأنه راو يعلق على الحدث: "فما رد الحرس". واستخدام التسكين على الحرس دون تحريك لعلامة الإعراب جاء دالاً في موضعه، حيث الإشارة إلى الاطمئنان وبقاء الواقع/ الوضع ساكناً صامتاً. ولكن الذات الحركية لا تستسلم فتهاجم معطيات حصارها في جدلية مع المدينة/ الحرس/ السلطة، لكى تبرز فعلها/ رغبة الدخول، على الرغم من حذرها في سياق الطلب: " افتحوا الباب"، لتقول البنية المحلوقة، أو ما يسمى بفضاء النص، ليدخل القارئ حتمية المواجهة مع نسقى الذكر والخلف، ويعيش في مناخ التردد والشك وطرح البدائل: لماذا يقف الشاعر على أبواب المدينة؟

ومحاولات الشاعر وإصراره على اكتشاف العالم الجديد، واستشراف أفقه لم تتوقف "إنها لحظة المكاشفة والتصريح، لحظة سقوط القناع وتحلية الخيال عن وجهه الواقع"^(٦). وتقنية التكرار التى تتجلى مع ضيق مساحة الفصل بين الفعل والجواب/ الطلب تؤكد شعوره بالضعف الإنسان، وحاجته الملحة إلى الحماية:

افتحوا الباب.. أنا أطلب ظلاً.

يكشف تشكيل السطر الشعري عن وعى أمل دتقل الجمالى في إنتاج

دلالة، تتسق مع رؤيته، فاستخدم مساحة منقوطة بين: "افتحوا الباب"، و"..
اطلب ظلاً"، حتى يشعر القارئ بالإرهاق، والتعجب، والضعف الإنسان، الذي
انتاب الشاعر، لذا تظهر في بنية السبب جدلية الصراع بين الذات (أنا)
والموضوع (ظلاً)، فالذاتي الفاعل يتطور من خلال صيغة ضمير الفرد (أنا)، على
حين يتجلى الموضوعى في المفعول به (ظلاً). ومن خلال هذا التوزيع إشارة إلى
دائرتين مستقلتين ومتقابلتين، في إحداها يقع الفعل (اطلب)، الذى يتجه من
خلال البنية البصرية- إلى الفراغ/ البياض الاحتياحي، فيعطى شعوراً بالفقد
والعدم، ويهيئ مناخ الرفض والطرْد:
قيل: "كلاً"

وعلامات التخصيص تشير في وضوح إلى الرفض الذى لا تقبل معه محاولات
أخرى، كما يشير إلى غطرسة الحرس/ السلطة، وجبروتها.
غير الشاعر سياق الحديث- الذى وجهه إلى (الحرس)/ السلطة (افتحوا)،
بعدما غيَّبوا أمله، وأصابوه بصدمة قاسية، فأدرك عالمهم الذى يتسم بالجفاء-
وهب إلى المعطيات التدميرية، بعدما أخذ قسطاً من الوقت/ النفور والتردد، كما
يشير السطر المنقوط- بوصفه بنية بصرية دالة- ليكشف زيف المدينة وجبروتها،
وقسوتها، وهو لا يملك حسم الصراع، فبدأ ينحاز إلى معطيات ثورية:

أمطرى يا قبضة الزيد التى تدعى سحب
أمطرى رغوتك الجوفاء فى كوب اللهب
هذه الأسوار ما رقت لدقاتى الحزينة
وشعاع القبة القضية الملساء يغلى ..

فى مرایى العنينة

آه لو أملك سيقاً للصراع
آه لو أملك خمسين ذراع:
لتسلمت- بإعناق المرقلى- مفاتيح المدينة
آه .. لكفى بلا حق .. مؤونة^(١٧).

يتمتع الشاعر بالخطاب إلى قبضة الزبد، حتى تؤدي دوراً أكثر فاعلية في ظل
الفقد، وعدم الجدوى، وخيبة الأمل، وانكسار الشاعر، وإحساسه بالضيق،
قَالَ سَوار صلبة جوفاء، قاسية لا تستجيب لدقاته الحزينة، الواهية في حضرة
الحراس الغلاظ. ثم تبدأ مرحلة إعلان الهزيمة - من خلال جدلية الصراع بين
الكلمة والسيف، بين المثقف والسلطة، فيتبدل إيمانه الراسخ حول جدوى
آليات مواجهته العالم / القلم، الذي حمله بين ضلوعه، ليسهم في بناء خارطة
جديدة لوطنه، الذي يعمل بين حواشيه شهوة تظهره على حد تعبير (شلي).

وتصرح الذات بانكسارها العميق، وعجزها الواضح من خلال بنية التكرار
: "آه لو أملك"، التوجع والشعور بالألم المريح أصبح طبيعياً في سياق الدهشة،
و"آه" تكشف عن المد والجزر الشعورين، و"لو أملك" تشير إلى امتناع وقوع
الجواب وهو تسليم مفاتيح المدينة، التي تصر على الطرد، ثم ينتهم المقطع بالتألم /
"آه"، فالاستدراك يكشف الحقيقة الواقعة الزائف، واقع الفقد والعدم:
(لكني بلا حتى .. مؤونة!).

ويصبح من الطبيعي والبلهي أن يستسلم الشاعر لأية فرصة مواتية، تمنحه
السنجاة والفرار، بعدما جرب مرارة الفشل، وكلت يده من الطرق على أبواب
هذه المدينة الجافية، مصغياً لصوت الخلاص، الذي يؤكد له إنجابية الفرار، ولا
ينبغي له تكرار المحاولة، والرجوع إلى المدينة:

- "حسناً، فاهرب من الباب الذي في آخر الممشى
ولا ترجع هنا" (١٨).

يستجيب الشاعر المهتمد - وهو يحمل مخيئته ومرارة فشله - لدعوة التراجع
والهرب من واقع المدينة، التي قُتفت فيه جراح الاغتراب والنفي والتشرد، وهي
تترأى عبر مكونات تركييبية تفك أسرار واقعها المندس: "الكلاب الوالفة..
وزجاجات الخمور الفارغة"، يكشف الشاعر بإعلان بيان الهزيمة والعجز
والانكسار في ظل مواجهة الواقع وفساده وترديه:
يا طريق التل حيث القبة المساء.. خلفي

حيث ما زالت على جيبيك آلاف التفانيات ..

لسكان المدينة!

الكلاب الوالغة ..

وزجاجات الخمور الفارغة ..

وأنا أجهل أقدامى الحزينة || (١٩).

المدينة بين الواقع والحلم والأسطورة:

الرؤية المركزية/ رؤية العالم عند أمل دنقل تنطلق - أساساً - من خلال رسوخ المكان الحركي/ النشوء/ الصعيد بكل معطياته، فهو حنوبي حتى النعاع، يحمل مجموعة من القيم القروية، التي تؤكد التواصل مع الآخر/ العالم، وتكشف عن السمات الحقيقي في الإنسان، فحين انتقل إلى القاهرة، كانت دهشته الكبرى مغلفة بقدر كبير من الرهبة، والحذر، والقلق الناتج عن الاختلاف القيمي، والاختلاف الجغرافي: القاهرة بكل أدواتها الصدمية، ومعطياتها المجردة من كل شعور نبيل تجاه الناس "حيث المدينة ترغم التازع على التخلي عن شكله القديم، وعلى أن يلبس للبيئة الجديدة لبوسها، وفي التراث العربي شواهد على الفرع من الشكل المدن، وعلى الندوب التي خلفتها المدينة" (٢٠).

لم يستطع أمل حين احتك في البداية بالمدينة أن يتواعم مع عالمها، أو أن يقر منها طلباً للحجاء الإنسان، واستسلاماً في أحضان القرية كما فعل الرومانتيكيون، إنه اغتراب من نوع خاص، مرغوب فيه، أدمته الذات فيما بعد، لأنها وجدت نفسها حية في ظله، وبقيت المدن الواقعية متحجرة في وجهه تقودها آلة، وتشكل ملامحها، والناس - في المدن الكبرى - يحملون سمات ضدية للذات الدنقلية لحظة محاولة القبض على وجودها - مشتبكة مع نفسها - المنكسر :

الناس هنا - في المدن الكبرى - ساعات

لا تتخلف

لا تتوقف

لا تصرف آلات، آلات، آلات (٢١).

تقوم - في هذه الدقة - البنى الإفرادية - بوصفها بنى دالة - بتشكيل رؤية أمل دنقل، فتكتب النص في اعتماله الدلالي، والنص الغائب، تحيل إلى علاقتي الحضور والغياب، ففي السطر الأول (الناس هنا) يحضورهم المدين الجامد، الآلاتى يستدعى الحضور بالمقابلة الناس هنالك، الذين يعيشون على فطرهم أنقياء، كالبراءة، تذب بعضهم بعضاً - كما ترى "ماريا" في حوارها - في اليونان، وهذه الصفات التى ينقلها أمل دنقل عن المدن الكبرى/ القاهرة، إنما يثبتها بطابع التكوين في مجتمعه الصعبدى، وصارت مفقودة في المدينة:

- ماذا يا ماريا؟

- الناس هنا كالناس هنالك في اليونان

بسطاء العيشة، محبوبون

- لا يا ماريا (٢٢).

وتأتى جملة الاعتراض - (في المدن الكبرى) - دالة حيث تفصل المدن الكبرى الناس عن الزمن/ ساعات، لينشأ من خلال الاشتباك مع الزمن حضور مفارق وهو حضور الشاعر، الذى يقف في موضع الرهبة والنفور من هذه المدن الكبرى، ويعود متكأ على " (هناك) / القرية، حيث أهلها " أكثر تجانساً، ولهم خصائص نفسية تميزهم عن الحضريين، كالتمسك بالقواعد الأصيلة للسلوك الجمعي والعرف، وهم أكثر إيماناً بالقضاء والقدر، مما قلل نسبة الأمراض العصبية والعلل النفسية في القرية عما هى عليه في الحضر.. وكل ذلك تقيض لخصائص المجتمع المدينى، الذى يبرر الفردية وسرعة التحرك الاجتماعى وعدم التجانس، وتمزيق العلاقات الروحية" (٢٣).

وتتضافر البنية الصوتية مع البنية النصية، لتقوم بدورها الفاعل كما في تكرار حرف الفاء، وهو حرف شفهي مضغوط، في قوله (لا تتخلف - لا توقف - لا

تصرف)، مما يشير إلى الكبت والاحتناق والازدحام، في الوقت الذي تقوم فيه البنى الرأسية بنفس القدر من الدلالة لهذه الكلمات، فلا توجد علامات ترقيم، فالسقوط والانكمار يبدآن متواترين لحظة بعد أخرى وفي السطر الأخير من الدفقة يأتي التكرار لـ "آلات" وهو تكرار أفقى تحكمه علامات الترقيم "الفاصلة" دالاً على الاحتواء والانتشار والسيطرة لكل ما هو ماضى يفتقد الإنسانية.

أما المدينة الحلم، أو المدينة الحلمية، فيستطيع الباحث أن يؤكد في يقين تام أن المكان الحلمى/ المدينة، لا وجود له في شعر أمل دنقل، فهي ليست كالمدينة التى يعيش فيها، فهو من جانب غاضب على مدينته، ومتمرد عليها ومن جانب آخر يريد مدينته كما يجب أن تكون عليه المدينة، وربما يكون ذلك عجزه عن تغيير واقعه، وخوفه من السلطة، ولهذا نراه قد شغل في كل فترة من الفترات بما سمي "المدينة الفاضلة"^(٢٤).

وانعدام صورة المدينة الحلمية (اليوتوبيا) في شعر أمل دنقل في تصورى يرجع إلى صرامة الطابع العسكدي، خياله الذى يتسم بالصلابة والحداثة وعدم التجاوز، كما يرجع إلى إيمانه بالانتماء إلى الاتجاه الواقعى الذى فرضته ظروف المرحلة التى عايشها خصوصاً بعد انخسار المد الرومانسى في شعر الأبولوين، فبرى القارئ المكان/ المدينة بكل معطياته ينبض حركة وحيوية.

لكن المدينة الأسطورية تبدو ملائحاً في شعره من خلال صفات يخلعها أمل عليها، بحيث تفارق الواقع المألوف، ويتجاوز به إلى خارج حدود القصور الفعلى، وحين تجئ المدينة الأسطورية، فإننا نستشعر مدى الرفض لها والنفور والفرار منها، فهي غريبة الملامح، عجيبة الطقوس، حافية المشاعر، تسلب الشاعر المتعة بالفن والحياة، وتأتى هذه المدينة بمعطياتها الوهمية في قصيدته "مزمار"، في "المزمور الثامن":

لماذا إذا ما قُيأت للنوم يأتى الكمان
فأصغى له آتياً من مكان بعيد

فتصمت همهمة الريح خلف الشبايك
بنض الوسادة في أذني
تراجع دقات قلبي
وأرحل إلى مدن لم أزرها
شوارعها فضة

وبناياتها من غيوط الأشعة
ألقي التي واعدتني على ضفة النهر واقفة!
وعلى كتفها يحط الحمام الغريب
ومن راحبها يقط الحنان^(٢٥).

الانفصال عن عالم المدينة الأسطورية يكشفه الاستهزام في بداية الفقرة، بوصفه بنية دالة، حيث يؤكد استحالة الاطمئنان لهذه المدينة التي تسلب الذات شعورها بالأمن والهدوء، بل تسلبها كل عوامل المتعة والألفة والشعور بالجمال، ويتحتم على الذات الحركة والرحيل في أرجاء المدينة، التي لم تطأها قدمه من قبل، لأنها مغامرة للواقع، طاردة بمقوماتها الغريبة: شوارعها فضة، وبناياتها من غيوط الأشعة، في الوقت الذي يلقي من واعدته واقفة على ضفة النهر، تكشف سميت السنفور والضنياع، والشعور بالغربة والانتماء للغرباء: "على كتفها الحمام الغريب"، ولهذا كانت على موقع الرفض من جانب أمل دنقل، و "يؤكد الفنان قوة رفضه بما يفرضه على الواقع من معاملة ولكن ما يستبقى من الواقع، ينتشله الفنان من ظلام الصيرورة ليحمله إلى ضياء الخلق"^(٢٦).

جدلية القرية . المدينة:

في التجربة الشعرية الجديدة طرح مغاير للتجربة الرومانتيكية من حيث علاقة الجدل بين القرية والمدينة، فالشاعر الرومانتيكي يلوذ بالفرار والحرب، ويؤثر الأمن والسلامة والبعد عن الاصطدام، ويمجد في القرية شاطئاً يريح عليه جوارحه المتعبة، أما الشاعر الجديد فيواجه المدينة بأسلوب مختلف، لا يعتمد على الانحزام والحرب، يعتمد على الرفض والقبول في آن واحد، و "رفض المدينة لم يقف

الشاعر عن الانخراط فيها، فمن التناقض أن يشتق الشاعر تجربته الحية من المدينة، ثم يحدثنا عن تجارب خياله، أو ارتدادية مشربة بماضيه، لا يد أن يقف الماضي عند حد، ولا بد أن يعتاد الشاعر على حياة المدينة، وأن يتقبل الواقع وإن كان فكراً، حتى لو كانت عاطفته حية في أعماقه تلونها الحقل وأصوات القرى^(٢٧).

مواجهة المدينة من معطيات المبدع الثوري، الذي يرغب في تثوير واقعه، ونقله إلى عالم أكثر رحابة وجمالاً، فالشعراء المعاصرون "لم يفروا من المدينة كما صنع الرومنطيكيون، ولم يدفعهم عدم تقبلهم لوجه الحياة في المدينة إلى الاستغنى بالقرية مثلهم، وإنما شاعوا أن يعبروا عن تجربة الحياة التي هم منخرطون فيها: وهي تجربة الحياة في المدينة ذاتها"^(٢٨).

أمل دنقل تعامل مع المدينة بكل معطياتها من خلال قانونه الصعيدي الصارم، المعبأ بالتحريض والثورة، فلا يطلب القرية بوصفها خلاصاً من أزمة المدينة وتدميرها، بل ينخرط في حياتها وضوضائها، يمارس في جنباتها حياة الصعلكة - التي كانت تمثل قانونه الخاص - وكلما قست عليه، وحفته، إنه لا يسلحاً إلى الفرار والانسلاخ من حياتها الجافية للقاسية، بل يتوق إلى عالم القرية بوصفه عالماً بريئاً، خالياً من الدنس والتلوث، وبوصفه قيمة متأصلة في نفسه، تكتسب وجودها وقيمتها من خلال جدلية دائمة بين الذات، التي تنشق إلى التطهير، والعالم الذي يستعصى على الترويض، فلا تستطيع الذات الحركية أن تعيش بعيداً عن الصخب والتوتر والقلق مثل ذات أمل دنقل، إنما المدينة التي تسكن دمه فيغر منها إليها، ولذا يشير أمل دنقل إلى تأثير المدينة في نفسه، فيقول: "استطاعت القاهرة أن تضيف إلى ذهني أن الحداثة ليست شكلاً بل مضموناً وأيضاً حداثة في الرؤيا"^(٢٩).

وعندما يرتد إلى الماضي/ القرية فإنه يواجه زمنين في آن واحد، ويريد أن يعيش فيهما معاً، إن رغبة استحضار الماضي تمنحه قوة دافعة للأمام، خصوصاً وأن الماضي يؤكد أنه ابن سليل الحضارات، في الوقت الذي تتبلور فيه صورة الصعيد بأعرافه وتقاليد الشعب/ التراث الشعبي. وتظل القرية تحمل قدسية في

نفس أمل دنقل، وقيمه في مواجهة الانهيار القيمي:

وطفلا كنت كالأطفال

ومركبة من الكلمات تحملني لعرش الشمس،

وقلدي الهوى سيفه:

"إلى ذات العيون الخضر"

وكوكبة من الرباط مصطفة

"إلى ذات العيون الخضر"

وقريبتا- وراء العين- تواراة من الصمت

وثرثرة من الغدران

وصوت الطبل

يدق ليترع القمر القديم نقابه المحتل

وطفل شاحب ينهض

تزغرد نسوة لختانه المدسوس في جلبابه الأبيض

وفوق الجسر لاهت يعلو

ليمسك مهرة فرت وفي سيقانها يتعلق القيد^(٣١).

المقطع يؤكد انتماءات أمل دنقل ومكوناته الثقافية والاجتماعية فالطقس الفرعوني يشكل رؤيته من خلال بين دالة: تحملني لعرش الشمس كوكبة من السرات مصطفة، ثم يظهر وجه الموروث الشعبي، الذي تمارسه الأسر الريفية: (تزغرد نسوة لختانه المدسوس في جلبابه الأبيض).

والقرية التي يتوق إليها عن طريق التذكر لها ملامحها، التي تأخذ طابع القدسية، وتستبقى كذلك كما تشير بنية الجملة الأسمية ذات الطابع الثبوتي المقيم ويجعل الشاعر المدينة في بنية مخلوطة تعتمد على التقابل، ولكنها متواجدة وموجود فيها أن مواجهتها بالتراث تارة، وبالقرية تارة أخرى، في الوقت الذي يعطي شعوراً- من خلال بنية السطر الشعري- يبعد هذه القرية حيث استعمال الجملة الاعتراضية/ الظرف والمضاف إليه لتفصل بين (قريبتا) وسخرها: (تواراة من

(الصمت).

وتشير القرية عند أمل دنقل - من خلال مفرداتها - إلى طابع الالتزام القبلي، بوصفه مرغوباً فيها، فذات الأبناء تتحقق بوجود نقيضين: صرامة السلطة القبلية، والغرور إلى التمرد. ففي قصيدة (مقتل القمر)، يكشف أمل دنقل عن جدلية بين المدينة والقرية، تمارس الذات فيها رغبتها في تأسيس شرعية وجودها، تنتج من خلال اضطراع العلاقة الثنائية بين طرفي الجدل: القرية والمدينة، يحكم علاقات هذه الثنائية/ الجدل خيال رومانسي، يتسم بالحركة، ويمارس دوره في رسم ملامح الصراع الذي ينشأ نتيجة لموت القروي النازح إلى المدينة، يحمل إمكانات فاعله، وقد استغل أمل مفردة "القمر" بوصفها دالة ذات رصيد في نفس القرويين، و"الشاعر لا ينظر إليها من خلال وجودها الثابت في الخارج، ولكن من خلال تحقيق الوجود، والقمر كظاهرة ريفية له حياته في حياة القروي، كما أنه ظاهرة جمالية في عذبة العشاق والشعراء، باب من أبواب المعانقة الكونية، ومن خلال الألفة بين الشاعر الريفي والقمر تنفجر كارثة الضياع في انهمار المدن، هذه المدن التي تقتل الكسوف في الإنسان، حين تحجبه أن يلج باب السماوات بأنوارها وعمايرها" (٣١).

يقول أمل في قصيدته (مقتل القمر):

.. وتناقلوا النبأ الأليم على برهد الشمس

في كل المدينة:

" قتل القمر "

شهدوه مصلوباً تلئلى رأسه فوق الشجرة!

نهب اللصوص قلادة الماس الثمينة

من صدره !

تركوه في الأعواد،

كالأسطورة السوداء في عمق ضريو، ويقول حارث:

.. - " كان قديساً لماذا يقتلونه ؟ "

وتقول جارتنا النصية:

- "كان يعجبه غنائى فى المساء

وكان يهيدى قوارير العطور

قبأى ذنب يقتلونه ؟

هل شاهدوه عند نافذتى- قبيل الفجر- يصغى

للغناء!؟" (٣٧)

فى هذا المقطع يبدأ الاصطدام الفعلى بين عالم المدينة التلميزى وعالم القرية الشفيف، وتستطيع المدينة أن ترفض سطوتها وقهرها، وتكون النتيجة الحتمية تراجع القرية البريئة عن طريق موت أهم معطياتها "القمر" ويرسم أمل دنقل لوحة رومانسية تعتمد على تقنيات السرد فى أغلبها، لينقل إلى القارئ مشهدية جنائزية، تضفى شعور الحزن والفقد، حتى أنه ينقصل لحظة رصد الواقع المدينى عن سكانها، فهو لا يتمنى بحال إلى الفقة الضالة، التى لوئت الواقع خلال استجابتها لمعطيات الحضارية، فقتلت القمر.

استخدم أمل ضمير الغائب الجمعى: (تناقلا- شاهدوه -حركوه- شاهدوه) الذى يشير إلى سكان المدينة/ الحاضرين/ الغائبين، ثم يتحرك الخطاب من خلال جدلية البنية النصية، حيث يتحول من بنية الغائب إلى المتكلم والغائب معا، ويتكشف موقع القمر فى نفوس عشاقه، أو المتعجبين إليه مثل جاره القديس، الذى يطرح تساؤلاً استنكارياً، يحمل قدراً من التهكم والازدراء من سطوة الحياة المدنية، ثم يتحول القمر- عند جارتة- إلى معطى رومانسى، يبادلها نزعتها الانسانية، التى تعتمد على الفن أساساً بوصفه حضوراً خاصاً، فاعلاً فى مواجهة الواقع: "كان يعجبه غنائى فى المساء"، ويتحول إلى حضور جديد مع زمن جديد/ الفجر يصغى للغناء.

وفى الحركة الثانية من القصيدة يتحول الجدل بين الذات والمدينة- من خلال تقنيات البنية النصية- من سرد وحواز إلى جدلية جديدة تتبلور فى ظل علاقات الذات مع المدينة والقرية، حيث الانسلاخ والخروج على تدميرية المدينة

والارتداد إلى القرية، الخروج على الحضارة التي لوّث الفطرة إلى الطبيعة البرية،
التي تمنح الإنسان الأمن والتلقائية، ويؤكد أمل دنقل إحساسه بلحظة المواجهة
والانتماء ليضع باب المدينة مفتوحاً على التدمير والقرية تتربق نتيجة الجدل:

وخرجت من باب المدينة/ للريف:

يا أبناء قريتنا أبوكم مات

قد قتل أبناء المدينة

فرقوا عليه دموع اخوة يوسف

وتفرقوا

تركوه فوق شوارع الإسفلت والدم والضغينة

يا اخوتي هذا أبوكم مات

- ماذا ؟ لا .. أبونا لا يموت

بالأمس طول الليل كان هنا

يقص لنا حكايته الخزينة!

- يا اخوتي يمدى هاتين احتضنته

أسبلت جفنيه على عينيه حتى تلهفوه!

قالوا: كفك اصمت

فإنك لست تدري ما تقول

قلت : الحقيقة ما أقول

قالوا : انتظر

لم تبق إلا بضع ساعات

ويأتي (٣٣).

عكس أمل دنقل صراع الرؤية/ جدلية المدينة والقرية على تشكيل نصه،
فاستخدم تقنيات تتماثل وهذه الجدلية، حيث اعتمد على السرد لحظة تداعي
الذات المنكسرة، ورغبته في البوح، ثم استخدام الخوار في مساحات أكبر، حتى
يؤكد للأخسر شعوره بتدمير المدينة وحنانها في القضاء على الرأفة والفطرة

ومعطيات الطبيعة الفاعلة/ القمر- من خلال معطياتها الحضارية: العمارات الشاهقة، الضوء الصناعي، إنها وسائل التزييف لرؤية الواقع الحقيقي وفي تقنية الحوار يتبدى فقدان اليقين، الذى يستشعره أمل دنقل في ظل قهر المدينة وتزييفها وتأتى البنية دالة، فمثلاً يستخدم أمل دنقل تقنية التكرار في قوله (أبونا لا يموت)/ (القمر)، مما يعطى شعوراً ببقاء الانتماء إلى قيم القرية ومعطياتها، التى أصبح الشاعر في مواجهتها، يرصدها وهو متصل بها منفصل عنها كما يقول الحوار (أبوكم أبونا)، كما أن موضوع النفى بـ(لا) يوحى باستمرار النفى للمستقبل، والوجود الديمومى للقمر، على الرغم من عوامل التدمير، وهذه السحنة آتية من صور الانتماء إلى الطبيعي في القرية وموت القيم في المدينة آت كذلك من فقدان الانتماء، أو زيفه على الأقل "فوق شوارع المدينة والدم والصفينة"^(٣٤).

والقمر من خلال أبعاده الدلالية خصوصاً بعده الاضائي، الذى يبدد الظلام ويقضى على الخوف والالتباس، الذى يتراءى من خلال ظلمة الليل/ التعلف والرجعية، فهو يشر إلى دور المبدع، دور المثقف عموماً في قومه ومجتمعه بوصفه قائداً تنويرياً يدرك أبعاد الواقع، ويستشرف بوعيه المستقبل، ولكنه عندما ترك القرية واصطدم بالمدينة، أحس بالفقد والموت، بل إنه لقي حفته عنوة على الأسفلت والدم والصفينة/ معطيات الحضارة، التى تتأمر على الفاعلية الروحية، إنها رؤية العالم، وتصور له خصوصيته من خلال صراع التغيير والانتماء، المدينة والقرية، عندما ينتقل إنسان ما من الريف إلى المدينة مضطراً للعمل، ويجد نفسه فجأة وسط ضجيج المصانع أو زحمة الشوارع أو برودة المكاتب، فإنه لا مفر سيماني من وضعه الجديد، فإذا عاد إلى مسكنه ليلاً سوف يجتاحه نوبات الحنين لماضيه، ويتمثله في الحياة الهادئة المسالمة التى كان يعيشها في قريته بين رفاقه وعشيرته، ولا شك أن غلم رضاه هذا مع ما يعتز به من لذة الجديد والحنين للماضى الأليف كل هذا يمثل رؤيته للعالم^(٣٥).

. لا تتوقف رغبة أمل دنقل في مواجهة الحاضر بالماضى الفاعل والحاضر

المجذب التدمري، بالماضي العريق الذي يشير إلى انتماء أمل إلى خليط من الحضارات، تتبلور رؤيته للعالم من خلال استمرار جدلية القرية والمدينة في قصائد كثيرة من أعماله الشعرية، فيقول:

فأنا مثلك كنت صغيراً
أرفع عني نحو الشمس كثيراً
لكنى منذ هجرت بلادى
والأشواق
تمضغى، وعرفت الأحزان
مثلك منذ هجرت بلادك
وأنا أشتاق
أن أرجع يوماً للشمس
أن يورق في جدي فيضان الأمس^(٣٦).

على الرغم من رغبة أمل في العودة إلى حضن الأمس الدافئ/ القرية، إلا أنها رغبة تكشف عن صراع قيمي في داخله، لا تكون نتيجة الانسلاخ عن عالم المدينة، فهي حياته الحركية، ليست رغبة الغياب، فأمل يعرف أن الاغتراب الذي يعانيه الإنسان المعاصر لم يكن سببه اختلاف الأمكنة، لأن الفروقي بينهما المحل وأخذت في التلاشي، أليس في المكان الجديد/ المدينة نفس معاناة المكان القديم/ القرية. " فالهجرة اليومية الدائمة بين الريف والحضر جعلت المدينة تفقد بالتدرج هويتها المميزة، وبعض أحياء المدن الكبرى الآن ليس سوى قرى كبيرة ومن ناحية أخرى لم تتطور المدن العربية تجارياً وصناعياً في خط مطرد، لذا لم تتطور مشكلاتها، أو تطورت في خط لا يسهم في تحديد هويتها^(٣٧) ".
وهناك عوامل كثيرة يعود إليها الشعور بالاغتراب إجمها: اختلال المعايير الإنسانية، واختلافها كما وكيفا بالإضافة إلى تقادم صراع الأنا مع الآخر السلطة.

وفي هذا السياق تتبلور خصوصية أمل ذنقل لبقى غائلاً جمالياً في العاصمة.

جدلية المدينة. المدينة :

أكدنا فيما سبق أن المدينة عند أمل دنقل ليست سكنوية وليست لها وجه واحد بوصفه نموذجاً بل مدينة متحركة متلاطمة متناقصة مع ذاتها حيناً ومع القسرية حيناً آخر، بل إنها تدخل في جدول مع مدينة أخرى، يعيش الشاعر في خضم حياتها فيعقد أشبه ما يكون بالمقارنة بين حياتين متماثلتين مختلفتين في آن، تمارس الذات في كل واحدة على حدة حضوراً إنسانياً مغايراً في لحظة مغايرة وفي قصيدته "السويس" ، يعيش الشاعر تجربته في الماضي فيستولد من رحمها أحنة نابضة، ويقوم مع معطياتها ومفرداتها حياة متحركة تستقطب وجوده، وتؤسس قانونه اليومي المعيش، وهو يقبض على زمنه الخاص: الليلي، النهاري، وأحياناً هما معاً:

(١)

عرفت هذه المدينة الدخانية
مقهى لمقهى .. شارعاً لشارعاً
رأيت فيها (البشمك) الأسود والبرقعا
وزرت أوكار البغاء واللصوصية
على مقاعد اضحلة الحديدية ..
لثمت على حقائبي في الليلة الأولى
(حين وجدت الفندق الليلي مأهولاً)
والقشع الضباب في الفجر . فكشف البيوت
والمصانع
والسفن التي تسير في القناة كالأوز..
والصالحين العالدين في الزوارق البخارية. (٣٨)

يكشف الشاعر يقينه المدين هذه المدينة/ السويس، مضيفاً لها صفة الدخانية بوصفها إشارة دالة تمنحها خصوصية صناعية وحريرية، ثم يعود وعيه ومعرفته

بمفردها ومكوناتها المكانية التي تشكل عالماً له جمالياته الخاصة، فهي مدينة الدخان، والمقاهي والسكك الحديدية:.. إلخ، ويكرس الشاعر قدرته الفاحصة للأمكنة التي تزخر بحياة خاصة في نفسه، حيث تشكل عالماً، فهو يرتاد المقاهي بها مقهى فمقهى مستخدماً فاء العطف التي تشير إلى التلاحق والتلاحم والحصص، ثم ترك فراغاً يتمثل في نقطتين فاصلتين بين المقهى والشارع حتى يفصل بين عالَمين لكل منهما خصوصياته.

يعترف الشاعر بأنه رأى فيها اليشمك الأسود والبرقع كخصوصية للأنتى السويسسية، وإشارة إلى الحياء الناعم في المدن الأخرى أي أنها لم تزل تحتفظ بطابعها القيمي والسلوكي في الوقت الذي يشير إلى طرف آخر/ السقوط في متعة الليل، فيعترف بممارساته الليلية.

تبقى المدينة/ السويس في نفس أمل دنقل مفجرة للناحية الإنسانية والبؤس والانكسار الذي يعيشه- في ديمومة- عمال المصانع الفقراء، المحرومون الضعفاء الذي يتشابه لديهم الموت والحياة، في ظل إمكانات المكان الذي يتعاملون معه بوصفهم عمالاً، سواء أكان ذلك المكان المتحرك/ العمل، أو المكان الاستاتيكي/ السكن/ الكهوف، وبين عالمي الحياة: العمل والإقامة، تنفجر ينابيع الحزن والإحباط:

(رأيت عمال السماد يهبطون من قطار الحجر الحقيق

يعتصمون بالمناديل الترابية

يدندنون بالمواديل الحزينة الجنوبية

ويصبح الشارع درباً، فزقائلاً، فمضيق

فيدخلون في كهوف الشجن العميق

وفي بحار الوهم يصطادون أسماك سليمان الخرافية)^(٣٩).

لقد خلع أمل دنقل على أمكنته صفات دالة ترسم- في النهاية- صورة كلية تكشف عن وجه الحياة في السويس: من خلال صور بصرية " قطار الحجر العتيق...، والمناديل الترابية"، وصور "مهمية": "المواديل الحزينة".

ولعل الاختناق الذى يقاسيه هؤلاء العمال فى حياتهم تكشفه البنية الإيقاعية فى الدفقة السابقة، فاستخدم أمل- من خلال وعيه بأهمية المقطع الصوتى بوصفه بنية دالة فى موضوعها- حرف القاف بعد الياء المكسورة، وهو حرف حلقى يقود إلى الشعور بالملل والاختناق والموت الذى يتحقق فى كل من: المحجر، الزقاق، المضيق، وأخيراً: فى كهوف الشجن العميق.

ثم ينهى الشاعر دفقته- التى تكشف حياة متحركة فى موت ديمومى، بما يشبه القرار فى هذه الحياة الزائفة: "وفى بحار الوهم يصطادون أسماك سليمان الخرافية".

وتتجلى حركية الذات من خلال جدليتها مع معطيات هذه المدينة لتكشف تحول العام/ المدينة إلى الخاص/ مدينة الشاعر لحظة الإبداع والانصهار فيها وارتدادها من الداعل، بل التوحد لحظة الممارسة. وإعلان القانون الخاص/ قانون الصعلكة الذى آمن به أمل دنقل طيلة حياته:

عرفت هذه المدينة؟

سكرت فى حاناتها

جرحت فى مشاحاتها

صاحبت موسيقارها العجوز فى (تواشيع) الفناء

رهنت فيها خاتمى: لقاء رجة العشاء

وابتعت من (هيلانة) الصغار المهربة

وفى "الكابتون" سبخت

واشتهيت أن أموت عند مرسى البحر والسماء (١٠).

وعندما تستاب الشاعر لحظة شوق فإنه يدرك كنه الذات التى جربت أن تغدش صمت الأهياء من أجل تأسيس وجودها، وطرح تصورهما للعالم، تصبح هذه الذات هيئة ضعيفة، مملوءة بالهوان والانحزام والانكسار، محصوراً مع زمن الشاعر الفاعل/ الليل، وصراعه مع المكان الذى يتوحد معه/ بور توفيق:

وفى سكون الليل، فى طرف (بور توفيق)

بكيت صاحبي إلى صديق
وفي أثير الشوق: كدت أن أصير ذهبية^(٤١).

إذا كان الشاعر قد قدم ملامح المدينة/ السويس و مناقشات الذات مع معطياتها، فإنه يقدم في القصيدة المدينة المقابلة / القاهرة، ليعقد مقارنة بين الذات - في جدليتها مع السويس - وجدليتها مع القاهرة، فتتسم العلاقة مع السويس بالثبات كما تشير بنية الأفعال في علاقتها مع معطيات المدينة، فاستخدم فعل الماضي في أنبئنا، أما الانتظار فهو أهم علاقات الشاعر مع المكان/ القاهرة، إنه انتظار تدميري جمودي "إنه حين يتحرك ينتج حركات عصبية لا تفق شيئاً، بل ينتج دماراً وتعلقاً- عن طريق الحرب- بذكريات الماضي وعناقاً (بمجرداً) لحنة الحاضر"^(٤٢).

يشير أمل دنقل إلى لحظة المقارنة- من خلال بنية التقابل المحلوف تارة والمذكور تارة أخرى بين عالمي المدينتين: السويس والقاهرة، معلناً انتماء الإقامة بوصفه واحداً منحازاً إلى الانتظار الجمعي/ القاهرة مستخدماً إشارات الحضور: (ولحن ها هنا)، حتى يترك للقارئ فرصة الانحياز، أو الإعراض:
ولحن ها هنا.. نعض في لجام الانتظار:

نصلى إلى أنباتها .. ولحن لحشو فمنا بيضة الإفطار !

فتسقط الأيدي عن الأطباق والملاعق

أسقط من طوابق القاهرة الشواقي

أبصر في الشارع أوجه المهاجرين

أعانق الحنين في عيونهم .. والذكريات

أعانق الحنة والنبات^(٤٣).

يستحكم أهل من خلال وطنيته وانتمائه العزبي لما يجزى على أرض السويس في اللحظة التي يضع فيها القاهرة في وجه المقارنة^{٤٤} يفتش زمتين في زمن واحد ومكانين- في مكان واحد، مستخدماً آلية حركية تكشف عن عمق الجدل بين ذاته الفردية والجمعية ومعطيات واقعه اليومي. للعيش في ظل تفاعلية تتسم بالانحزام

والانكسار، يؤكد انجازها للفعل المضارع رغبته الحركية وعمق الصراع بين المحتمل والواقع، إنما البطولة في مواجهة الالتزام، التضحية في مقابل الفساد، حتى في لحظة المواجهة بين المدينتين من خلال معطيات كل منها تبقى السوسيس الغائبة لفظاً والمستدعاة عن طريق ضمير الغائب فاعلية، لدرجة ألما تحاصر الشاعر وهو يتحرك برؤيته ومشاعره على أرض القاهرة، فهو لا يرى إلا أوجه المهاجرين، الذين يحملون هذه المدينة بين ضلوعهم، ويجد الشاعر نفسه محاصراً، متوحداً معهم، يعانون الخنق في عيونهم، ويجتر شريحة من حياته النابضة التي قضائها بين مقاهي وملاهي وأزقة هذه المدينة الباسلة.

وتتحول الذات من فعلها الجمعي إلى جديها الفردي حتى تتحقق بين طرق نقيض: الحنة والثبات.

وقد استعمل الشاعر تقنيات بصرية تقوم بدورها الفاعل دلاليًا، فترك مساحة منقوطة بين تشخيص الوجود (ونحن ها هنا)، والفعل: (نعض)، وبين (نصفي إلى أنبماها..) والممارسة "ونحن نحشو فمنا"، فهي بعيدة في غيبة حضورها، مفصولة عن عاداتنا اليومية التي تتسم باللامبالاة، وكأن شيئاً لم يكن، كما أن ترك الشاعر سطرًا منقوطة في موضع المقارنة بين المدينتين، يعطي القارئ فرصة التحول من الواقع المتجرد السائد إلى موضع التساؤل الذي يعمل بنية الثبات والاطمئنان:

هل تاكل الحرائق

بيوتها البيضاء والحدائق

بينما تظل هذه "القاهرة" الكبيرة

آمنة قريبا؟

تعنى فيها الواجبات في الحواشي، وتوقص النساء ..

على عظام الشهداء؟^(٤٤)

إن بنية الاستفهام التي تشكل النهاية على مستوى: الرؤية، والتقصيدة تمنح الملفات فرصة رؤية العالم، تلك الرؤية التي تعتمد على فقدان اليقين والقلق الناتج

من انتشار عوامل التصدع والتدمير في أرجاء الواقع المعيش في مدن الشاعر، سواء أكانت هذه العوامل من الداخل-: ما يحدث في القاهرة- حين تغمض عينيها وتنام آمنة على إيقاع الفساد والضياح والانحلال، والقياب الذي يمارسه أبناء هذا الوطن المزيّفون في الوقت الذي يقابل فيه أمل بين هذين الانتمائين المتناقضين، انتماء- إذا صح أن نسميه انتماء- إلى فئة الخلاعة والمجون، والحياة اللاهية، حياة التسيب، والفساد الاحتياحي المتحرك تضيء فيها الواجهات في الحوانيت، (وترقص النساء)- أم مما يحدث في السويس، حيث يعيش نشرة موتها، وفاعلية انتمائها الوطني الحقيقة وتحمل عبء الهزيمة، ومرارة الواقع المعيش، وتدفع الثمن لحياة القاهرة الكبيرة، إنما تحترق لتضيء القاهرة، ففعل الاحتراق في السويس ينتج عنه إضاءة القاهرة: فالسويس هي الشمعة التي تحترق لتضيء القاهرة، ولكن الإضاءة لا تستمر الاستثمار الأمثل^(١٥).

هذه الثنائية/الجدلية- التي طرحها أمل دنقل في قصيدة "السويس"- بين مدينتي السويس والقاهرة، يقابل فيها ما بين وجودين من الداخل والخارج، وجود ثنائي عاشه الشاعر واختلط بمائه وتنفس هوائه، واستشعر ألمه وموته في السويس، وكذلك وجود مماثل في القاهرة، فهو عندما يضع القاهرة في اللوحة المقابلة للسويس فإنه يرغب في مواجهة الواقع، الذي يعتمد على الضدية والمباراة في بنيته، حتى على مستوى الطبقة في حياة المدينة، فأهل السويس عمال مصانع يموتون حياء في حياة مغلقة بين المهاجر والكهوف العتيقة، أما أهل القاهرة فإنهم يعيشون الترف، يمارسون حياة الدعة والمجون واللامبالاة بوصفهم طبقات مسترفة، تملك- على حد تعبيره- الثمن، فتعش خارج الواقع الفعلي، الذي يتعمق إليه أمل دنقل.

جدلية المكان . الزمان:

ليس هناك زمن مجرد يتحرك خارج الوجود، وليس هناك مكان معزول عن زمن، هناك أزمنة خاصة لكنها واقعة في الزمن الممرور، أزمنة المبدعين والمتصوفة، وجود عجارج السياق، ممارس ذواتهم فيها خاصة من أجل الوصول إلى رؤية العالم.

إذا كانت الذات عند أمل دتقل قد دخلت في جدلية مع المكان من أجل تأسيس وجود- يتأبى أحياناً على التحقق، فتكون النتيجة: الشعور بالاغتراب وعدم التكيف من الواقع ومعطياته، وأحياناً يتحقق متخذاً مسار التحدى والمواجهة- فإنها قد دخلت جدلية مع الزمان بنية القبض على لحظة خاصة تعلن فيها عن حركتها وتصورها للعالم.

في قصيدته "إجازة فوق شاطئ البحر" تدخل الذات معتركا/ جدلية مع المكان/ المدينة من اللحظة التي يدخل الوقت/ الزمن جدلية مع المدينة:
أغسطس

الإسكندرية

واليود ينشع في رتي

يسد مساهمها اليود. والأثرية (٦).

الزمن/ أغسطس ممارس جدليته مع المدينة/ الإسكندرية، فيكتشف الواقع المتردى، حيث اليود ينشع في الرتين، في الوقت الذي تعاني فيه الرتان من تدمير الواقع، فلا تستطيع أن تستنشق هواء نقياً في ظل واقع المدينة المدنس، المدينة التي استجابت للتقدم التكنولوجي المتعطل في الثورة الصناعية، والإنسان في ظل خياة المدينة الملوثة/ التدمير يعاني من عدم التحقق الايجابي، فالريز والأثرية يسدان مسام الرتين/ الحياة

تحمل الفقرة السابقة أول صور العلاقة بين الزمان والمكان، ومن خلالها يتراءى للقارئ وجه المدينة في الوقت الذي اعتمد فيه الشاعر على بنية التشظي، التي تتلاءم مع بنية المكان/ الإسكندرية. ثم ندخل إلى صورتين متداخلتين من

صور العلاقة مع المدينة، حيث تسلم كل صورة نفسها بشكل تلقائي للصور الأخرى، ثم ينشأ الموقف الجدلي، الذي يتطور من خلال تجرية المكان في نفس الشاعر، وكلما تغير الزمن في القصيدة يصحبه تغير في الرؤية واختلاف في حركية الجدل. فالصبح يفرض أقدومه على المكان، وينشر ظلاله على الواقع ومعطياته:

طفولة "مايو" تشيخ،

وفي الصبح: نرفع رايتنا البيض .. مستسلمين،

لينغخرونا الملح، يمنح بشرتنا النمش البرصى،

ونفرض أبسطه الظهر، لمجلس فوق الرمال،

نمرح في حزننا الغامض الشبقى .. لكى يوهج!

(.. حين همنا بإمساكه: احترقت يدنا)

نتلمس ندى البكارة .. كيف تجف النظارة فيه،

فيهرز سماً.. ودوداً يبحث بتفاحة معطبة؟^(١٧).

الواقع يمارس ضغطه وسطوته في افتتاح الدقة، تنكسر البراعة، وتنلس الطهارة، وتفقد الطفولة قانونها الغض، ويشعر القارئ قبل أن يلج فاعلية الوقت وحركية الذات نحو رؤية العالم، ألما لحظة البوح الموجه: (طفولة "مايو" تشيخ) إنه قانون الزمن الخاص، الذى يرسم اتجاهاً ويحدد علاقات ليؤكد أن "من أبرز ما يميز المدينة الإحساس فيها بعامل الزمن، وانعكاس هذا العامل على الحياة نفسها وعلى علاقات الناس بعضهم ببعض. فالزمن عامل جوهري في حياة أولئك "الاناس" الذين يعيشون في المدينة، بل هو ميزان العلاقات بينهم، فكل فرد له زمنه الخاص، ينظم في حدوده مشاغله الخاصة وعلاقاته بالآخرين"^(١٨).

هكذا يبدأ الزمن الخاص (الصباح) في بسط ظلاله على بنية المقطع فتشيع علاقات تتسم بالعجز والانهزامية، تفرض على الذات لحظة اكتشافها للأسى، بل إن القارئ يستطيع أن يشم رائحة العفن الذى يعتري عالم الشاعر، ويرى في تجسدية واضحة - سمت الشاعر المتهاكب: (تدفع رايتنا البيض مستسلمين)،

ولربما- في ظاهرة المواجهة- تتكشف حتمية الاستسلام، لأن الذات تعي قدرتها أمام تأثيرية المكان وتدميرته (البحر) بوصفه معطى من معطيات الانتصار للمدينة.

وتنتشر في الدفقة مفردات ترسم وجه المكان وهو يطرح علاقات تدميرية: ينخر- الملح- النمش- الحزن- احترقت- تجف- سما- دودا- يعبث- مبططة، و"هي محاولات لافساد عبقرية المكان تبرز من داخل الشاعر في صراعه العنيف مع المدينة وفي صور شعرية بعيدة الغور"^(٤٩).

وإذا كان الصبح بكل طاقاته الدلالية قد كشف عن الهزائم الذات واستسلامها خلال اصطدامها مع معطيات المدينة التدميرية، فإن الليل بوجه الرؤية نحو صراع جديد من خلال جدلية الذات مع معطيات المدينة، التي تسلبه الحياة، وتجعله في عمق الموت يتشكك في قدرته الإدراكية، فلا يستطيع أن يفرق بين الموت والحياة:

وفي الليل تخفض رايتنا ..

تفرض الهدنة الأبدية،

لنجرو أن تتساءل "هل نحن موتى"؟

وجولاتنا في الملاهي

اهتزازاتنا في الترام

تلاحقنا في ظلام المدخل

ذبلية النظرات أمام المعارض والعابرات الرشقات،

مركبة الخيل حين تسير الهوى بنا،

الضحكات، النكات:-

بقايا من الزبد المر .. والرغوة الزاهية!!

"نرى نحن موتى .."

وتتشب أنيابها في التطوير المهاجرة المتعبة!!^(٥٠).

لم يقنع الشاعر بالسلبية في ظل قهر المكان في الوقت الذي فقد فيه الزمن تحوُّله الإيجابي، فسيطرت بنية التناقض على المشهد الثاني من القصيدة، حيث التحول من الصباح إلى الليل: نرفع رايتنا -- تخفض رايتنا، مستسلمين -- نجرؤ أن نتساءل، إن وعى الشاعر بقوده لحمل مشعل الثورة المنطفئة، فقناعة الموت تتأكد من خلال سيطرة بنية "التكرار" في فصيحة جمعة: "هل نحن موتى" وإن اختلفت بنية السياق. أذن النهار/ الصباح زمن الهزائم في عالم دنقل، والليل زمن حركى انتصارى في بعض المواضع يحقق فاعلية.

صورة المكان/ المدينة تعتمد على التشظى، التجريد الذى يحكمه قانون الفوضى، حيث يسود التضك الموائى لتضكك الواقع المعيش، ومن هنا يتأكد إنه "لم تكن أبداً علاقة الفنان برواقه علاقة مسيرة جمالية لحركته الاجتماعية، أو تعبير مباشر لطروحاته، أو حتى انعكاس لتفاعلاته على سطح بنيته الإبداعية، بقدر ما كان تفاعلاً خلاقاً بين الاثنين معاً، وتأثيراً متبادلاً بين البنية الاجتماعية والجمالية داخل سياق زمنى/ مكانى محدد، فيقدر ما تنبسط أو تنعقد أو تنحل البنية الاجتماعية بقدر ما تتسطح أو تتشاك أو تنفتت البنية الجمالية / الفنية"^(٥١).

النتيجة الحتمية لحركية الزمن وجدليته مع المكان/ المدينة- في هذه القصيدة- وقورع الفاجعة/ الفقد، فبعدما طرح المقطع الأول حالة الاستسلام والانهزام، أكد المقطع الثانى حضور الذات المهزومة لتتساءل- في ظل المحازها للجمع- "هل نحن موتى"، ثم يظهر فى المقطع الثالث مشهد الفاجعة/ الموت الفعلى لصديق الشاعر، الذى أعلن البحر انتصاره عليه:

صديقى الذى غاص .. مات!

لحنطته ..

(واحتفظت بأمنائه..

كل يوم إذا طلع الصبح: أجد واحدة...

أقذف الشمس ذات اغيا الجميل بها..

وأردد " يا شمس، أعطيك سنته اللؤلؤية ..

ليس بها غبار .. سوى نكهة الجوع

رديه رديه .. يرد لنا الحكمة الصائبة

ولكنها (تبسمت بسمة شاحبة !) (٥٧).

الشعور بالغربة أكثر فداحة من الموت خصوصاً في مجتمع يمارس كل ضئوف
التقهر حتى أن أبناء الغرباء ميتون بالحياة، فصديق الشاعر الذى غاص في البحر
ومات، كشفت أسنانه حال وجوده من خلال نكهة الجوع.

وبستدعى أمل دنقل صورة يجتمعها الصعدي/ المكان الضئيف من خلال
الموروث الشعبي الذى يتجسد في الأغنية الشعبية، " يا شمس يا شمسة خدى سنة
الجاموسة وهاتى سنة العروسة"، مستخدماً تقنية التحالف، فواقع الأغنية الشعبية
يؤكد السطوع إلى ما هو أفضل والانتظار الحلمى يقود إلى التخلص من الواقع
الودئ إلى محبة الخلاص: سنة الجاموسة سنة العروسة، أما الذى يرغب الشاعر
في استبداله من خلال معطيات صديقه الذى مات " سنته اللؤلؤية"، — " سنة
الجاموسة " لتؤكد لنا من خلال مفردة " اللؤلؤية " — بوصفها دالة — قيمة
المسنوح ، في الوقت الذى يكشف فيه عرى الواقع المتردى، الواقع الاقتصادى
من خلال: " نكهة الجوع" التى تظهر على أسنان صديقه الذى يملك إدراك الواقع
الصحيح ، ومواطن التخلف والرجعية ، ويستشرف عالماً أكثر إشراقاً وبهاءً ،
يعتمد على الوعي: " هذا العالم الذى يتوق إليه أمل دنقل — في تمطش — من
خلال خطابه إلى الشمس — باعث الحياة — " رديه " متخذاً من حالته النفسية
السلحة تقنية التكرار : " رديه — رديه "، لأن المجتمع في حاجة ماسة إلى وعيه
وثقافته ، وحكمته الصائبة في ظل الظلام والتخلف والرجعية .

جدلية الزمن والمكان في خطاب أمل دنقل: الشغزى ذات خصوصية ، فإذا
كان لكل مبدع زمنه الخاص ، فإننا نقول إن زمن أمل دنقل ليلى ، وذاته تدخل
معترك الجدل مع معطيات الزمن اليللى ، ويرتاد أمكنة ليلية : البار ، الملهى ، أو

كار البغاء ، المقهى ، الصعلكة الليلية ، وتكشف الذات رؤيتها للعالم ، فهو تارة
يشعر بالألفة من الزمان / المكان الليلي ويتحقق وجوده ، وتارة يشعر بالنفور
والوحدة - الاغتراب كما يؤكد في قصيدته " سفر ألف دال " ، " الإصحاح
السابع " :

أشعر الآن أنى وحيداً
وأن المدينة في الليل . .
(أصحابها وبناتها الشاهقة)
سفن غارقة
فجتها قراصنة الموت ثم رمعتها إلى القاع
منذ أسند الرأس وبناها فوق حائنها
وزجاجة حجر محطمة تحت أقدامه
وبقايا وسام ثمين
وتثبت بحارة الأسى فيها بأعمدة الصمت في الأروقة
يعسل من بين أمهالهم سمك الذكريات الحزينة
وغنجان صامتة
وطحالب نابية
وسلال من القطط النافقة^(٥٣) .

المكان الفعلى - المكان الضمى :

يبقى دائماً - أن "المكان الفعلى حس أصيل وعميق في الوجدان البشرى،
وخصوصاً إذا كان المكان الوحيد هو وطن للألفة والانتماء الذى يمثل حالة
الارتباط السبدي المشمى برحم الأرض الأم، ويرتبط بمنجاة الطفولة وصبايات
الصبا. ويزداد هذا الحس شجناً إذا ما تعرض المكان للفقد أو الضياع"^(٥٤).
يحمل الخطاب الشعرى عند أمل دنقل قدراً كبيراً من سمات القيمة المكانية/
الجنوب برؤية الملامح، ذات العنوية على عهد تعبوه، ويكبر ما تقضر استدعائية

القسم التربوية الموروثة، التي تبلورت في أحضان القرية الصعيدية، التي طبعت نفسها في قلب أمل دنقل وظل متصلاً ومنفصلاً عنها في آن، محافظاً عليها- أثناء حياته الأولى في أحضانها خصوصاً طابع الصرامة والتقاليد العائلية في العلاقات الاسرية: هيئة الأب، بوصفه سلطة ينبغي معها الالتزام. قفى قصيدة "الجنوبي"- "صورة" يقدم أمل استدعاءه لقيمة تكشف ملامح البيئة الصعيدية، حتى يقتصر حالة وجوده ضمن سياق عائلي، يقدم نفسه بوصفه قيمة، وهو مشهد ماضوي، يحمل قدراً كبيراً من الألم الفردي حيث "الألم يكون فردياً في التجربة العيشية، ولكن اعتباراً من حركة التمرد يشعر بأنه ألم جماعي، ويصبح مصبوراً مشتركاً بين الجميع إن أول خطوة يخطوها فكر تتملكه الغربة هي أن يسلم بأنه يسم في هذه الصنعة مع البشر جميعاً، وأن الحقيقة الإنسانية في مجموعها تعان من هذا البعد عن الذات والعالم"^(٥٥).

وعندما يقوم الشاعر بفعل التذكر- على مستوى الرؤية، فإنه يستدعي المكان الضمني بوصفه مسرحاً لحدث التذكر، ويعيش الشاعر جدلية المكانين: الفعلي والضمني في آن، أو المتحسد والمتحيز. وتمارس الذات في ظل هذه الثنائية التبادلية- جدلية أكثر احتداداً وصراعاً لأنها تواجه الحاضر بالماضي أو العكس، وربما تختلف نسبة حضور كل منهما، فأمل دنقل يقدم شريحة أكثر تأثراً وفاعلية من تاريخه الخاص، هذا التاريخ الذي يطبع الذات بطابع التوتر والقلق والانسجام مع الألم أحياناً، والتحدى أو الرفض أحياناً أخرى:

(صورة)

هل أنا كنت طفلاً

أم أن الذي كان طفلاً سوى؟

هذه الصورة العائلية..

كان أبي جالساً وأنا واقف .. تحلى يداي!

ولسة من فرس

تركت في جيبتي شجاً، وعلمت القلب أن يحترس

أتذكر... ..
سال دمي
أتذكر
مات أبي نازها^(٢٦).

هذا التشكك في الوجود الماضى يقابله تشكك في الوجود الآتى، وهذا ما تطرحه البنية الدالة للضمائر ثم الاستفهام في قوله: "هل أنا كنت طفلاً" ضمير المتكلم (أنا)، والضمير المتصل: التاء (كنت)، هذه المسافة الفارقة قريباً أو بعداً بين الإدراك والفقد، في الوقت الذى يقوم فيه العنوان- بوصفه منطقة ثقل دلالى وعتبة مهمة للولوج إلى عالم الخطاب- (صورة) بالإشارة إلى هذا الملمح الذى يعتمد على الصراع بين الأصل/ الآن والصورة/ الماضى وربما يكون العكس. ويحمل المكان الضمئى/ الصورة البدائية (طفلاً) حتى في حالة نفيها عن نفسه ولكنه يثبتها للمكان/ الصعيد عن طريق غيره (سواى).

ولأن مواجهة الحاضر/ الأصل تتم بالماضى/ الصورة، فإن أمل دنقل يتحول من صيغة الأفراد- (صورة) التى وردت في العنوان إلى صيغة الجمع (الصور)، حتى يدمر عوامل التشويش، وتستقر الملامح/ القيمة المفقودة. ثم يستعبد أمل البنية الصرفية الدالة على الهوية/ الصورة، كما في (جالساً)، ترسم هيئة الأب المطمئن، الذى يمارس هيئته حتى في الجلوس، يقابله الأبن المغسول بماء القبيلة (تتلى يداى)، والصوت في هذه البنية يشكل السكون والالتزام، الانكسار أمام سلطة الأب.

وتقوم بنية الفعل (أتذكر) - بوصفها بنية دالة من خلال وجودها المهيمن، الملمح في تقنية التكرارات بكشف عمق الألم لحظة ولوج زمن الماضى/ زمن الجرح: العريف، الدم الذى يكشف للأفق الزواياوى الذى صاغته البيئة الصعيدية في إعادة قراءة العالم وضياغته صياغة دموية، في الوقت الذى يفسح فيه للقراءة البصرية مجالاً في إنتاج الدلالة حيث يستخدم مساحة منقوطة عما يشير إلى امتداد

الزمن المفقود/ الاستدعاء/ القرية.

أما زمن الواقع/ المدينة المضاد لزمن التذكر، فتتولى المدينة صياغته بمعطياتها التدميرية/ السلب، الذى يسيطر على انبثائية الدفقة، فتبدأ بالاستدراك "لكن" التى تحمل قدراً من الضغط والفقد، الذى تكون فى سياق الاكتشاف المدهش للذات لحظة جدليتها مع العالم، ومن هنا يتكشف أن "الحنين إلى الريف يحمل معانٍ القلق والضيق وعدم الارتياح فى المدينة، وما يلقاه الشاعر- ولو فى الخيال- إلى قريته بسماتها الإنسانية، وتظل القرية واحة ينفى إليها من الوهج والمجهر والقهر المحل المدينى، حتى ولو كانت حياة القرية بطيئة الإيقاع"^(٥٦).

فالمدينة الضمنية تمارس سطوتها، حتى تجعل الذات فى بؤرة التعيين بتحولاتها، وانشطارها الذى لا يتحسد من خلال المواجهة، ولكن من خلال جدلية حادة بين زمن الواقع/ المدينة الضمنية، وزمن الاستدعاء القرية الضمنية:

لكن تلك الملامح ذات العذوبة

لا تنتمى الآن لى

والعمون التى تتفرق بالطيبة

الآن لا تنتمى لى

صرت عفى غريباً

ولم يبق من السنوات الغريبة إلا صدى اسمى...

وأسماء من أتذكروهم - فجأة -

بين أعمدة النوى

أولئك الغامضون:

رفاق صباى

يقبلون من الضمت وجهاً فوجهاً

فيجتمع الشمل كل صباح لكى لا تنسى^(٥٧)

يسود السلب انبثائية البقعة، لتصبح بنية دالة، تؤكد تحول الذات فى صراعها مع العالم/ المدينة فهستندم النبى المسلط على الانتماء/ الوجود الحقيقى (لا

تستعي) بعد الاستدراك لواقع الذات (لكن تلك الملامح ذات العفوية). ويتغير سياق النفي ليفسح الشاعر المجال لصراع الذات مع الزمن (الآن)، ويقع بعدها النفي (الآن لا تنتمي لي).

يقوم المتغير السياقي بدور فاعل في موضعي النفي والانتماء، فيدخل الذات في اشتباك خاص، حيث تتفاقم جدلية الصراع في (لا تنتمي الآن لي)، الزمن (الآن)، يستدعي زمن المدينة الضمنية، التي تشرخ مساحة الانتماء، وتفصل بين الماضي/ القرية الضمنية والذات التي اكتشفت كنهها الحقيقي.

أما في بنى الانتماء في (الآن لا تنتمي لي) فيقف الزمن على أفق السطر ليمارس تناميته، حتى يقع السلب على الذات فتصبح وحيدة في المواجهة الجديدة التي تؤكد غياب الفاعلية الأثرية وإحساسها بالاغتراب في السطر الذي يليه: (صرت عنى غريباً).

لقد مارست المدينة الضمنية حضورها وفاعليتها التدميرية، التي خلقت من الذات عالماً مشوهاً/ الاغتراب، نتج عن فقدان الرواة والانتماء للماضي الحيوي، والاحساس بعدم القدرة على التكيف مع الواقع الجديد، الإحساس بالعجز عند الدخول في نوبة اعتراك يتفاقم، فيخلق عالماً يتسم بالذهشة، و "الاغتراب عن النفس هو انعدام المفزى الذاتي والجوهري للعقل الذي يودي به الإنسان وقد يكون الاغتراب في الذات مضحواً بمواقف سياسية واقتصادية ودينية واجتماعية، لكل من هذه الدوافع قد تحيل الفرد إلى انفصاله عن ذاته" (٥٨).

وتتضافر البنية الإيماعية/ الصوتية مع غيرها من آليات التعبير لتخلق نسقاً فاعلاً في إنتاج دلالة الخطاب التي تتسم بالثورة نتيجة لصراع الذات والعالم/ الزمن/ المكان، فتتجلى ما بين الغياب والحضور، فتؤكد دلالتها بوصفها بنية فاعلة أن قراءة الخطاب، خصوصاً و "إن موقع القافية في نفسية المتلقي ترتبط مباشرة بمظهرها من المباشرة أو عدم التوقع، وبهذا يعني، أنها ذات طابع دلالي أكثر مما هي ذات طابع نطقي أو صوتي" (٥٩).

وتجسّد الذات المكسرة المحبطة في اعتراكها مع الواقع رغبة في تأسيس

مشروعية جديدة تخلفها من عجزها الآن- العالم المتشظى والمتحاسب في آن إلى أصوات، تكشف كنهها وحركتها وسكونيتها وعجزها، فاستخدم التكرار لحرف السين، ممثلاً "السد" الصوتي ليكون إيقاعاً دالاً، فتكون موضع الثبات والامتداد مع الرسم (فرس-المنطمس)، وتكرر مع التحول/ الصورة الحركية مع الفعل: (محترس- نأتس)، والدلالة تذهب في مجملها إلى الانكسار واستلاب الطاقة.

والواقع الصوتي بهذه الطريقة يؤكد أن البنية الصوتية للنص تخلق مستوى من العلاقات القوية، بحيث تشكل الملامح الذي تتميز به البنية الدلالية للنص كله. فأمل دنقل كان على وعى تام بأهمية المقطع الصوتي بوصفه وحدة بنائية لها فاعليتها واستخدامها يخضع لفلسفة جمالية خصوصاً مع تجربة الشعر الحديث، الذي يهتم بالآليات التشكيل في مستوى اهتمامه بالرؤية، بل إنه يعتبر أن التشكيل رؤية للعالم، ولذا يؤكد أمل إيمانه بما فيقول: "إنني أعتقد إنه يجب على الشاعر أن يستتول على وجدان قارئه، إن الأذن العربية لم تتحل عن تقاليدها السماعية، والإقافية تحقق عنصراً مهماً من عناصر الموسيقى في القصيدة، وأن مهارة الشاعر الحديث تكمن في التغلغل عن القافية أو الوسائل الكلاسيكية الأخرى بقدر ما تكمن في إعادة توظيفها لصالح القصيدة"^(١٠).

وفي قصيدته (مرآة) يتبلور الصراع بين الذات والعالم من خلال معطيات المكان الضمني/ الجنوب بقيمة الإنسانية والسلوكية في مواجهة المدينة الضمنية. ويأتي اختيار أمل دنقل لعنوان قصيدته (مرآة) داخل قصيدة الجنوبي إشارة واضحة إلى أهمية دوره بوصفه- وهو جنوبي- مرآة لكل وعى، في الوقت الذي يقبع فيه الانشطار على هذه الذات: المتصلة المنفصلة، المتشظية والمتحاسبكة "فبالصورة" في المرآة هي نفسه وليست بنفسه في آن واحد، وما زال يجري تضبيب للذات والموضوع- فقد بدأ عملية إقامة مركز لذاته. وهذه الذات- كما يوحى موقف المرأة، هي ذات نرجسية أساساً فنحن نصل إلى إحساس بـ (أنا) عن طريق مصادفة تلك (الأنات) منعكسة ثانية إلينا بوساطة شيء ما أو شخص ما في

العالم^(١٦).

الجنوبي يأتي عملاً بقضية الالتزام، الشعور برغبة الخروج على أى طابع تأسيسى يستقطب حوله مجموعة تغيرات لتصبح تأسيسية سلطوية، وهذا ما يرفضه الجنوبي فيصبح الجنوب مرآة لوطن، والجنوبي مرآة لوعى هذا الوطن في ظل هذه العلاقة الجدلية بين الذات والأخر/ السلطة تتفجر بتابع الرفض، ويتكشف يقين الشاعر الجنوبي من خلال تناقضية البنية النصية، أو جدلية الحوار الذى يهيمن على بنية القصيدة في محاولة لتجسيد ملامح العالم ورؤيته:

هل تريد قليلاً من البحر؟

-إن الجنوبي لا يطمئن إلى اثنين يا سيدى:

البحر - والمرأة الكاذبة.

سوف آتيك بالرمل منه

... وتلاشى به الظل شيئاً فشيئاً،

فلم استنه^(١٧).

تتحول الذات في قصيدة (مرآة) إلى ذات فردية/ جماعية تستقطب أزمة طبقة جنوبية، تحمل كثيراً من الصفات ذات الخصوصية والتفرد في ظل اختلاط الألوان وتداخلها، فأمل دنقل يحاصر نفسه ويواجهها في مرآة واقعه، ليشعر بانفصاله وعدميته في اتصاله. فيأتي البحر مرادفاً للعالم، ليمارس قوة تدميره وسلبه، ولذا يتحتم على وعى الجنوبي الاعتراف بفداحة الموقف وعدم القدرة على المواجهة، وهو ما أكدته الذات آن احتكاكها بالبحر/ العالم: (تلاشى به الظل شيئاً فشيئاً فلم أستنه).

وإذا كان البحر يشير إلى الثورة فإن أمل دنقل مرتبط بها على الرغم من كونها بناء معقداً في ظل تغير مفهوم الحداثة، فهوكد بقوله: "الارتباط بين الجدلية والثورة والبناء الفني المركب والرؤية الفنية المعقدة كل هذا مرتبط ببعضه بسبب أن الثورة أيضاً أصبحت عملية معقدة ولم تصبح عبلاً بسيطاً لم تصبح مجرد صرخة جاثق أو مجرور^(١٨).

ويقف الجنوبي في الطرف المقابل من وسائل الحضارة، التي تحل أزمة طبقة ما على حساب طبقات أخرى، فالفعل "يتهيب" يكشف ممسحة البسطة والبراءة، التي تؤكد علم المصالحة مع ما هو ضد إمكانات الوعي والوجود الفعلي، فالجنوبي يرفض قتيبة الخمر والآلة الحاسبة، ويتهيبهما بوصفهما أداتين من أدوات التنيب، فالخمر تذهب العقل الإنساني، والآلة الحاسبة تلغي إمكاناته:

— هل تريد قليلاً من الخمر؟

— إن الجنوبي يا سيدي يتهيب شيئين:

قتيبة الخمر والآلة الحاسبة

سوف آتيك بالخلج منه.

وتتلاشى به الظل شيئاً فشيئاً..

فلم أستنه

بعدها لم أجد صاحبي

لم يعد واحد منهما لي بشئ^(٩٤).

ويأتى السلميخ الأخير من قصيدة "الجنوبي" صاحب الصرامة، ووضوح التصورية والتوجه والطابع - ليوكد شعوره بالفقد وإحساسه العميق بالمصير الإنساني، الذي يفك اشتباك الذات مع العالم، ويصبح الموت مطهراً وخلصاً:

— هل تريد قليلاً من الصبر يا سيدي؟

— لا..

فالجنوبي يا سيدي يشتهي أن يكون الذي لم يكنه

يشتهي أن يلاقى اثنين:

الحقيقة والأوجه الغالبة^(٩٥).

استطاعت النصوص أن تكشف لنا بوضوح عن أثر المكان ولفاعليته في رؤية أمسيل ونقل للعالم، من خلال جدلية ذاته مع المدينة، وفي الوقت نفسه استطاعت هيلم الجدلجية أن تكشف لنا موقفه من المدينة وموقفه من القرية التي لم تصبح بديلاً للمدينة، لكنها أداة من أدوات مواجهة المدينة الجافية، الطاردة، التي جعلته

يخلق من نفسه قانوناً خاصاً للتعامل مع معطائهما، فأصبح كائنًا ليليًا يمارس
طقوسه في أحيائها وأزقتها حتى الفناء، فتجمعه القرية على حال التذكر ليعيش
مكانين في آن وزمانين في آن كذلك.

وهذا العالم المتشظى عند أمل دنقل يأخذ في بعض نصوصه تماسكه نظراً
لصلابة الرؤية ووضوحها. والتماسك هذا ناتج عن أثر البيئة ذات الطيقة
الواضحة، التي لا تسمح بتداخل الألوان. الحيادية والاستقلال سمة من سمات
المكان الصعيدي.

إشارات:

- ١- أس دنقل: أحاديث أمل دنقل، القاهرة، مطابع نيويورك ١٩٩٢م، ص: ١٧.
- ٢- السابق.
- ٣- السابق.
- ٤- السابق، ص: ١١٦.
- ٥- نسيم مجلى: أمل دنقل، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، كتاب المواهب
١٩٨٨م، ص: ٣٠ - ٣١.
- ٦- عبلة الرويفي: الجنوي، القاهرة: دار سعاد الصباح ١٩٩٢م، ص ١٠٢.
- ٧- نسيم مجلى: أمل دنقل، ص " ٣٦ - ٣٧.
- ٨- السابق، ص: ٣٧ - ٣٨.
- ٩- النظر: عبلة الرويفي: الجنوي، ص: ١٥.
- ١٠- نسيم مجلى: أمل دنقل، ص: ٢٣.
- ١١- ألسير كامو: الإنسان المتشرد، ترجمة نهاد رضا، بيروت: منشورات هويدات
١٩٨٠م، ص: ٢٦.
- ١٢- السابق، ص: ٢١.
- ١٣- السابق، ص: ٢٠.
- ١٤- د/ مصطفى الضبع: استراتيجية المكان، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة،
كتابات نقدية/ ٧٩، أكتوبر ١٩٩٨م، ص: ٦٨.
- ١٥- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت: دار العودة ١٩٨٥م، ص:
٢٣٣.

- ١٦- خالد الأنشاصى: المدينة ومفردات الصدام، إصدارات بدايات القرن ١٩٩٩م، ص: ٧٥.
- ١٧- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ٢٣٣، ٢٣٤.
- ١٨- السابق، ص: ٢٤٠.
- ١٩- السابق.
- ٢٠- د. مختار على أبو غالى: المدينة في الشعر العربي المعاصر، الكويت: عالم المعرفة ١٩٩٦، أبريل ١٩٩٥م، ص: ٨.
- ٢١- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ٧٧.
- ٢٢- السابق.
- ٢٣- د. مختار أبو غالى: المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص: ٣١.
- ٢٤- محمد عبده بدوى: الشاعر والمدينة، عالم الفكر، مج التاسع عشر، ع. الثالث، أكتوبر. نوفمبر. ديسمبر ١٩٩٨م، ص: ٧٩٩.
- ٢٥- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ٣٠٧.
- ٢٦- البر كامو: الإنسان المتورد، ص: ٣٣٣.
- ٢٧- د. مختار أبو غالى: المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص: ٧٥.
- ٢٨- د. عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، القاهرة. المكتبة الأكاديمية ١٩٩٤م، ص: ٢٨١.
- ٢٩- أحاديث أمل دنقل، ص: ١١٦.
- ٣٠- أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص: ٦٨.
- ٣١- د. مختار أبو غالى: المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص: ٥٠.
- ٣٢- أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص: ٦٨.
- ٣٣- السابق، ص: ٧٠.
- ٣٤- د. مختار أبو غالى: المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص: ٥٠.
- ٣٥- د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الابداع الأدبي، ص: ٢٣٢، ٢٣١.
- ٣٦- أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص: ٨٠.
- ٣٧- د. محمود الربيعي: الشاعر والمدينة، عالم الفكر، ص: ٧١٤.
- ٣٨- أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص: ١٣١.
- ٣٩- السابق، ص: ١٣١ - ١٣٢.
- ٤٠- السابق، ص: ٣٢.
- ٤١- السابق، ص: ١٣٢.
- ٤٢- د. محمود الربيعي: الشاعر والمدينة، ص: ١٧٩.

- ٤٣- أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص: ١٣٣.
- ٤٤- السابق، ص: ١٣٣-١٣٤.
- ٤٥- د. مصطفى الطبع: تقنيات الولقع في شعر أمل دنقل، د.ت، ص: ٢٥.
- ٤٦- أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص: ١٤٣.
- ٤٧- السابق.
- ٤٨- د. عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص: ٢٨٤.
- ٤٩- د مختار أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص: ٩٣.
- ٥٠- أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص: ١٤٤.
- ٥١- د. حسن عطية: تبادلية التجريب في البنية الدرامية في القصة القصيرة والتعلسم السينمائي، عالم الفكر. مج الثامن والعشرون، ع. الرابع، أبريل/ يوليو ٢٠٠٠م، ص: ١٥١.
- ٥٢- أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص: ١٤٥.
- ٥٣- السابق، ص: ٢٩٢، ١٩٣.
- ٥٤- اعتدال عثمان: إضاءة النص، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٨م/ ص: ٨.
- ٥٥- أليز كامو: الإنسان المتمرد، ص: ٢٩.
- ٥٦- أمل دنقل الأعمال الكاملة، ص: ٣٦٠.
- ٥٧- السابق، ص: ٣٦١-٣٦٢.
- ٥٨- حسن سعد: الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة، ص: ٨٦.
- ٥٩- يورى لوثمان: تحليل النص الشعري، ترجمة فتح أحمد، القاهرة دار المعارف، ص: ٩٢-٩٣.
- ٦٠- سموار مع الشاعر: نقلاً عن د. سيد البحراوى، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، القاهرة. شرقيات ١٩٩٦م، ص: ٩٠-٩١.
- ٦١- تيرى إجلتون: مقدمة في نظرية الأدب، القاهرة الهيئة العامة لقصور الثقافة. كتابات نقدية، ص: ١٩٨.
- ٦٢- أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص: ٣٦٦.
- ٦٣- أنس دنقل: أحاديث أمل دنقل، ص: ١٤٥.
- ٦٤- أمل دنقل الأعمال الكاملة، ص: ٣٦٦-٣٦٧.
- ٦٥- السابق، ص: ٣٦٧.

الثأر

أبي .. لا مزيد !
أريد أبي، عند بوابة القصر،

فوق حصان الحقيقة ،

منتصباً . . من جديد

[الأعمال الكاملة ص ٣٣٨]

بعد الثأر قيمة اجتماعية وقانونا عربيا قديما، ينهض على مبدأ تحقيق العدالة بين بني البشر، في الوقت الذي يكشف فيه الثأر عن حمية تبلورت نتيجة "اكتساب المصريين لكثير من عادات وتقاليد الفاتحين الحكام وتأثرهم بنظمهم وقيمهم وانماطهم الثقافية. ومن المحتمل جداً أن يكونوا اكتسبوا منهم عادة ممارسة القتل بدافع الأخذ بالثأر، وهي عادة أصيلة عند العرب كانوا يمارسونها في جاهليتهم وظلت عندهم حتى بعد عصر الإسلام"^(١).

جاء الإسلام ليحرص هذه القيمة من الفوضاوية والعبث، وجعلها قصاصا في يد أولى الأمر حرصا على عدم التجاوزات ووقوع الظلم وتحقيق مبدأ العدالة- الحق - كما يؤكد الله سبحانه وتعالى يقول: (ولكم في القصاص حياة يا أولى الألباب)^(٢).

ثم وضعت السنة النبوية جزاء الاعتداء على حقوق الآخر، فجعلت حد السرقة قطع اليد، وحد القتل القتل، وحد الزنا الجلد أو الرجم، وسار المجتمع الإسلامي في ركاب العمل بالتشريع بين المسلمين آمنا مستسلماً لأحكام العدالة. وعلى الرغم من موقف الإسلام من القتل للثأر إلا أنه لم ينجح في القضاء عليه بدليل وجوده وممارسته حتى الآن، والسبب في هذا يرجع إلى ارتباط

الثأر بوصفه نظاما اجتماعيا بنفس التنظيم القبلى الذى يقوم أساسا على التعصب للأهل والعشيرة والقبيلة، والذى يحتم على الفرد الوفاء للقبيلة التى ينتمى إليها والسعى يستمد منها كل كيانه ومقوماته، والعرب بلغ اهتمامهم بالأخذ بالثأر وعمسكهم به حتى أنهم اعتبروه واجبا مقدسا وقع عبوه على كاهل الأهل والعشيرة، كما أنهم اعتبروا من العار على الإنسان أن يهمل هذا الواجب ويترك دم قريبه العاصب مهذرا بغير ثأر^(٣).

وعندما نزحت القبائل العربية إلى جنوب مصر معها أعرافها وتقاليدها وقوانينها الاجتماعية الخاصة منها الثأر، الذى أصبح يقينا وقانونا بين عائلات الصعيد، يرون فيه العزة والكرامة، ولذا تشيع أمل دنقل بروحه وترى على مائدته فى أحضان قرينه بالصعيد.

ارتبط الثأر فى تجربة أمل دنقل بالواقع المعيش من خلال المعطيات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، فتشكل فى اتجاهين: الأول داخلى والثانى خارجى. ففى الداخل تأرق أمل دنقل بالفروق الطبقية، وعانى من وبلائها، فترددت فى خطابه ثنائية الطبقة: سادة وعبيد، ووقف منها موقف الرفض والتفوق والتمرد أما على المستوى الخارجى فقد ارتبط الثأر بمحاولة استرجاع حق مسلوب، وأرض مفتصبة من يد العدو الاسرائيلى، الذى شكل صراعا بينه وبين المجتمع العربى عامة والمصرى خاصة، ولهذا أصبح الثأر - فى هذا الاتجاه - ميثاقا عربيا، حرص عليه أمل دنقل لأنه يشعر أنه لسان أمته، وأصبح مسئولا لاسترداد الحق من الداخل أو الخارج أو من الآخر.

ارتبط الثأر فى رؤية أمل بتقنيات راسخة، تكونت عبر رحلته الفكرية والاجتماعية، تعتمد هذه التقنيات على مبدأ العدالة حتى فى الظلم على اعتبار أن المساواة فى الظلم عدل، ثم مبدأ الحق الذى يؤكد شعورا بالإقبال على الحياة، ولهذا إذا تعرضت الحياة للسلب فإنه يطلب الموت بوصفه قرار حياة، ويقف من القضايا الاجتماعية والسياسية موقف الرفض والتحريض والثورة، وهذا ما يمكن

أن نبلوره فيما يسمى بالتأثر الداخلي، ففي قصيدته "حديث خاص مع أبي موسى الأشعري" يؤكد أمل دنقل انخيازه للتأثر على المستوى الاجتماعي، حيث تسود الطبقة التي يعاني منها أمل كثيراً بوصفه منحازاً للطبقة الفقيرة ضد الطبقات المسترفة التي لا تلقى بالاً، حين تفسد حياة الفقراء، وتسفك دماؤهم دون ذنب، يرصد أمل مشهداً يعتمد على الثنائية الضدية: الغنى - الغارق في ملذاته، ويمشى على أحساد المارة الفقراء دون الأخذ في الاعتبار بأنهم مثله يستحقون الحياة - والفقر الذي قضت عليه سيارة دون أن يكثر صاحبها بالجريمة، مما ولد في نفسه شعوراً بالعداوة نحو هذه الطبقة المترفة، ويدعو إلى التأثر منها:

(١)

إطار سيارته ملوث بالدم!

سار . . ولم يهتم ! !

كنت أنا المشاهد الوحيد

لكننى . . فرشت فوق الجسد الملقى جريدتى اليومية

وحين أقبل الرجال من بعيد

مزقت هذا الرقم المكتوب في ورقة مطوية

وسرت عنهم . . ما فتحت الفم

(جارت في حرومها)

وعندما رأيت كلا منهما . . متهمًا

خلمت كلا منهما !

كى يسترد المؤمنون الرأى والبيعة

. . لكنهم لم يدر كوا الخدعة ! (٦).

من خلال البنية النصية يؤكد عالم الطبقة المقهورة الكادحة، التي تعاني من قسوة الطبقة المترفة، ويصبح لديه يقين تام بأنه مشول ومسئولة كبيرة عن استرداد الحق من الآخر/ التأثر منه، خصوصاً أن الآخر مسكون بالغطرسة والامبالاه، في

الوقت الذى يقترب فيه جريمة/ قتل واحد من عامة الشعب لا يهتم، ولا ينشغل بدمه الذى لوث اطار سيارته على حد تعبير أمل، وكان من الأجل أن يستبدل لطبخ بـ "يلوث"، حيث يشير الفعل (لطخ) إلى الدم الذكى الذى يمثلته الجنى عليه بوصفه فرداً منتحافاعلا ينحاز للطبقة الفقيرة أما (لوث) فتشير إلى الدنس الذى يتعاطف معه أمل.

وينفى الشاعر شاهد القضية التى فجرت فى نفسه رغبة الأثر بوصفه قانون عدالة اجتماعية، فهو المثقف الذى لا يملك إلا حريدته اليومية ليغضى بها ملامح الجريمة البشعة، فى الوقت الذى تبدو فيه الطبقة الفقيرة بعيدة عن الاهتمام بالقضية نظراً للخوف الذى يعتريهم والقهر الذى يسيطر على واقعهم، مما أثر على الشاعر فى موقفه، حين مزق الرقم المكتوب فى ورقة مكتوبة، ولم يستطع أن يشهر رغبته فى الأداة لأنه لا يملك- فى ظل البطش والقسوة وموت الفقراء- أن يفتح فمه، ولكنه يرغب فى أن يكشف إيجابيته الناطقة من خلال صمته، فهو لم يصمت، بل أراد أن يفجر فى نفس الآخر وفى نفسه رغبة الأثر.

ويفتح أمل دنقل صفحة القهر الاجتماعى والسياسى خصوصاً فكرة انتشار الأسىاد والعبيد، فالأسىاد طبقة ضدية تمارس سطوتها وقسوتها، وتتمتع بملذات الحياة، ولكنها لا تستطيع أن تحمى نفسها من هجمات العدو، أما العبيد فهم مقهورون يصنعون الحياة طولاء الأسىاد، ويطلب منهم التصدى للمغربين على الأسىاد، هم الطبقة المنتجة والفاعلة من خلال الملامح التى تبدو فى عنترة العيسى الذى ظل فى حوذة بنى عبس يمارس حياة العبيد، محروم من طعم الحياة الحقيقية ولذاها فى الوقت الذى يدعى فيه إلى خوض المعارك، يواجه الموت:

قبل لى "اخروس"

فخرست . . وعميت.. والتيممت بالخصيان 1

ظللت فى عبيد (عبس) احرس القطعان

اجبز صولها . .

أرد نوقها . .

أنام في حظائر النسيان

طعامي : الكسرة . . والماء . . وبعض التمرات اليابسة

وها أنا في ساعة الطعان

ساعة ان تخاذل الكماة . . والرماة . . والفرسان

دعيت للميدان !

أنا الذي ما ذقت لحم الضان

أنا الذي لا حول لي أو شأن

أنا الذي أقصيت عن مجالسة الفتيان

أدعى إلى الموت . . ولم أدع إلى المجالسة ! !

تكلمى أيتها النية المقدسة

تكلمى . . تكلمى

فها أنا على التراب سائل دمي

وهو ظمئ . . يطلب المزيداً^(٥).

استخدم أمل آلية الاستدعاء، فاستدعى شخصية عترة بن شداد والتزم فيها بتقنية التألف، حتى يترك لنفسه فرصة التوحد بالشخصية توحداً تاماً، فكلاهما يعاني من معطيات الموت والفقر والحرمان وينتسب إلى الفئة الفقيرة المعدومة، ومما يشر إلى حضور الذات المتوحدة بالشخصية المستدعاة واحتشادها بهذه الكثافة- تردد ضمير الذات/ المتكلم تسع عشرة مرة في المقطع. ومن البني الدالة على صراع الطبقات: أسياد وعبيد استخدم فعل القهر والسلطة "أخرس" ووضعه بين علامتي تنصيص، حتى يجذب اهتمام القارئ لدى فاعليته: القهر وانتشاره- وفعل الاستسلام والاستجابة (خرس) بالإضافة إلى أفعال العبودية البشرية للأسياد، والتي تؤكد سلب الحريات:

(عميت- والتممت بالخصيان)، لهذا يطلب أمل في نهاية القصيدة الخروج على

قانون المواضعة الاجتماعية، بل الثأر منه بوضعه عدالة، تجعل الجميع سواسية أمام الحياة، فيشير إلى زرقاء اليمامة بالكلام والخروج من بوتقة الصمت، فهو لم يزل يعاني من الموت، يحتاج إلى من يقتصر له،

وفي قصيدته "سفر الخروج" "الأصحاح الأول" يأتي الثأر قرار حياة، فالحياة لا تتحقق إلا بالموت، فحين يهترئ الواقع المعيش، وتدهور الأحوال السياسية والاقتصادية والاجتماعية ينبغي أن تشتعل الثورة، لتكسر جمود الواقع المتعفن، ولذا يأتي التحريض مقدمه للثورة، خصوصا حينما لا يكون هناك بديل لذلك، ولن تتحقق الحياة إلا بالثأر والتحريض والثورة:

أيها الواقفون على حافة الملهمة

اشهروا الأسلحة

سقط الموت، والفرط القلب كالمسبحة

والدم الساب فوق الوضاح !

المنازل أضرحه

والتوازن أضرحه

والمدى أضرحه .

فأرفعوا الأسلحة

واتبعوني !

أنا نذمُ الغد والبارحة

رابق : عظمتان . . وجمجمة ،

وشعارى الصباح^(٧)

إذا كانت الحياة هي الموت بعينه، فما جئوى الخضوع والاستسلام لها، لما القناعة بالأقامة في المقابر؟ فكل معطيات الواقع تؤكد هذه الرؤية العدمية، السكن والجيش/ المسجن، المستقبل كلها تنزع نحو الموت ، لذا لابد من قرار الثأر/ الحياة: أرفعوا الأسلحة، فلا شيء يحقق العدل إلاه، باعتباره ميثاقا، فلا عدل

ولا حياة حين تسود الفروق الاجتماعية ويتردى الواقع السياسى، وتعطى الحياة لمن يمارسون القهر والسطور، فيسلبون حياة الفقراء، لذا يربط أمل العدو بالتأثر حين يقرر فى "الاصحاح الثالث".

قلت: فليكن العدل فى الأرض، عين بعين وسن بسن^(٧).

تلك هى العدالة- عند أمل- التى تكشف عرى المجتمع، فلا فرق بين شخص وآخر فى الحقوق والواجبات، وحين نواجه الطبقات لابد أن تتكسر الانحيازات الضدية، وحين نقص تكون عين بعين وسن بسن، الناس سواسية- حتى فى النذل- كأسنان المشط كما يؤكد أمل دنقل. وحين يعطى مقدمات العدل ومفهومه له، يقوم بالواقع ليرى النقيض، فالظلم هو الذى ينتشر والفساد يمارسه طبقة دون أخرى، حتى ينتفى العدل وهذا ما يراه الرب غير حسن:

قلت : هل يأكل الذئب ذئباً ، أو الشاة شاة ؟

ولا تضع السيف فى عنق اثنين: طفل.. وشيخ مسن

ورأيت ابن آدم يردى ابن آدم، يشعل فى

المدن النار، يفرس مخجوره فى بطون الحوامل،

يلقى أصابع أطفاله علناً للخيول، يقص الشفاه

وروداً تزين مائدة النصر . . وهى تن

أصبح العدل موتاً، وميزاله البندقية، أبناؤه

صلبوا فى الميادين، أو شقوا فى زوايا المدن

قلت: فليكن العدل ملكاً فى الأرض، لكنه لم يكن

أصبح العدل ملكاً لمن جلسوا فوق عرش الجماجم

بالطلسان.. الكفن

ورأى الرب ذلك غير حسن^(٨).

يقع الظلم حين تسود الفروق الطبقيه ويتضح التمايز بينها، أما أبناء الطبقة

الواحدة فلا يمارسون الخروج على ميثاق الإقامة، ولا يقتتص أحدهم حق الآخر على اعتبار أن العدل قائم بينهم، أما الاختلاف الطبقي فيجعل الطبقة اللونية عرضه للسطو والقهر من جانب الطبقة العليا/ السلطة.

ولذا يستخدم أمل أسلوب الاستفهام الذى يطرح دلالة النفي والتعزق (هل يأكل الذئب ذئباً أو الشاه شاة؟) فالطبقة لا تتمرد على نفسها في الوقت الذى يؤكد فيه شريعة الثأر والقتل تحقيقاً للحياة من منظور عربي، يعتمد على الندية فلا يقع على طفل أو شيخ مسن.

وليس في الامكان لأى مجتمع من المجتمعات أن يتقدم، اللهم إلا إذا وضع حداً لعملية اللجوء إلى القوة، بحيث يجي "القانون" فيكفل للضعفاء والأقوياء على السواء الاحساس بالزمن. وحينما لا يشعر الضعفاء بأية طمأنينة أو أمن، فإن الأقوياء أنفسهم لن يلبثوا أن يجدوا أنفسهم مهددين، ولا شك أن العدالة، والقانون والعقود، والأسواق، وشتى الأنظمة الاجتماعية، إنما تقتض جميعاً مبدأ التنكر للوحشية الطبيعية^(٩).

تؤدى تقنية التكرار لمفردة "العدل" دوراً مهماً، فهي تكشف عن رغبة الشاعر في إقامة العدل بقرار الحياة لكافة البشر في ظل المساواة، فيضعها في مقابل معطيات الواقع التى تمارس السلب/ الظلم.

ثم يقدم أمل دنقل رؤيته للثأر بحيث يتخطى حدوده الضيقة واقتصاره على الداخلى، ليصبح قرار حياة في مواجهة الاغتصاب وسلب الحق الوطنى ومحاولة استرداد الأرض السلبية، تجسد أمل هذه الرؤية في ديوانه "أقوال جديدة عن حرب البسوس" حيث يؤكد قوله: "حاولت أن أقدم في هذه المجموعة حرب البسوس التى استمرت أربعين سنة عن طريق رؤيا معاصرة. وقد حاولت أن أجعل من كليب رمزاً للمجد العربى القتل أو للأرض العربية السلبية التى تريد أن تعود إلى الحياة مرة أخرى ولا ترى سبيلاً لعودتها أو بالأحرى لاعادتها بالدم .. وبالدم وحده"^(١٠).

ولذا تأتي قصيدة " لا تصالح " أو " الوصايا العشر " متضمنة وصايا كليب المقتول، وتحريض أخيه المهلهل بن ربيعة/ سالم الزهر حق يرفض الصلح، ويستمر في الحرب، حتى يتحقق الثأر له، وبه يحو عار العرب.

يربط أمل زمينين متقابلين: الماضي والحاضر، حين يستدعى الماضي بشموخه وقوته وفاعليته ويضعه في مواجهة الحاضر المنكسر المهزوم، وفي ظل المواجهة يتبدى الخلاص، الذي يتبلور في رفض الصلح مع العدو، والتمسك بالثأر بوصفه حياة، ولن تتحقق هذه الحياة إلا في ظل الثأر على اعتبار أن الآخر/ العدو يقيم وزناً لاعتبارات الصلح، فهو ينقض الهدنة، ويتمرد على الصلح بالخيانة، وأولى خطيئات الموقف في الديوان يتكشف في الرفض والتمرد في قصيدة " الوصايا العشر " التي تعد وثيقة العلاقة في التعامل مع القضية من منظور (الدم الثأر - عدم التصالح، فهي عبارة عن عشر فقرات، تبدأ كل واحدة منها بـ " لا تصالح " مضافاً إليها المحمول الدلالي في كل مرة، فالدقة الأولى تؤكد عدم الصلح مهما كان البديل ذا قيمة نفعية، لذا تأتي مفردة (الذهب) بدلالتها القيمة في مقابل الصلح:

(١)

لا تصالح ا

. . ولو متحوك الذهب

أترى حين ألفاً عينيك

ثم أثبت جواهرين مكافئاً

هل ترى . ؟

هي أشياء لا تشتري ^(١١).

الذهب والجواهر في تصور أمل دنقل لا تحقق متعة الوجود في الوقت الذي يستشعر فيه الإنسان أنه مسلوب الإرادة، لذا يأتي الاستفهام دالاً في موضعه، حيث يشير إلى النقيض من خلال جدلية الثابت والمتحول: الرؤية/ عينيك،

جوهرتين/ المقابل النفعي، ثم يستنعدم جملة اسمية تؤكد عدم التحاوز والانتقال مما هو سلبى إلى ما هو إيجابى، وتشير إلى ثبوتيه الدلالية: (هى أشياء لا تشتري)
ثم يأتى التساؤل الذى يؤكد الاستكثار ويقطع أسى ومرارة رغبة فى الانتقام والشار، خصوصاً أن هناك فرضيات الأقدام على الفعل والاصرار على الحركة" نحوه، أنه المبرر المقنع الذى يفرض على الانسان الالتزام بمبدأ العدالة مهما كان الثمن:

هل يصير دمي بين عينيك - ماء ؟

أنتسى ردائي الملطخ . .

تلبس- فوقى دماي- ثيابا مطرزة بالقصب؟^(١٢).

يستنز أمل دنقل المخاطب/ السلطة مستقلاً عالمه النفسى، الذى يحتل مسافة من الخصومة تلغمه إلى اللجوء إلى الاختلاط بأصرة الدم مع الأخ/ الشعر ضد الآخر الجاني، مذكراً إياه بقيمة الدم، ومسرح الجريمة وبشاعة الفعل الذى ارتكبه القاتل.

ويعترف أمل بوطلة الاختيار وصعوبة الأقدام على تحقيق عدم المصالحة مهما كانت النتائج، لأن الموت يعنى الحياة، بل إنه واقع بين خيارين: الحرب والعار، والأولى تمحو الثانية:

إنها الحرب!

فقد تثقل القلب..

لكن خلفك عار العرب

لا تصالح..

ولا تتوعدى الحرب^(١٣).

وفى الدفقة الثانية يبدو إصرار أمل دنقل على تحقيق مبدأ العدالة من خلال الالتزام بميثاق الثأر مهما كَبُرَ الثمن حتى وإن وصلت إلى التضحية بالمماثلة: دم بدم ورأس برأس؛ لأنه فى الاعتبار أن الدم والرأس لا تقارن بدم ورأس الآخر المقتصب:

(٢)

لا تصالح على الدم . . حتى بدم !

لا تصالحا ولو قيل رأس برأس ،

أكل الرؤوس سواء ؟

أقلب الغريب كقلب أخيك ؟

أعيناه عينا أخيك ؟

وهل تتساوى يد . . سيفها كان لك

ييد سيفها أكلك ؟ (١٤)

يفطى الاستفهام ملامح الدفقة ليحرك في نفس السلطة- الواقعة تحت ضغط الاختيار- مشاعر الأخوة وروابط الدم، وفي الوقت الذي يشير فيه الاستفهام إلى النفي المقيم من خلال بنية الاستفهام مع الاسم، مما يؤكد قيمة الثأر بوصفه عدلاً وخلاصاً، فالآخر لا يستمن وليس له عهد أو ميثاق يلتزم به بل أن سيفه دائماً يمارس الغدر رغبة في تحقيق وجوده على حساب الآخر فيفتصب الأرض والإرادة.

وينتهي أمل دنقل إلى سياسة العدو الذي يخادع حين يشعر بالقدام الآخر وإصراره على المواجهة والثأر، فيلجأ إلى الحيل وأساليب المكر والخداع والتضليل، مدعياً رغبته في حقن الدماء حفاظاً على الحياة ورابطة العمومة:
سيقولون:

جنتاك كي تحقن الدم

جنتاك كن- يا أمير- الحكم

سيقولون

ها نحن أبناء عم

قل لهم: إقم لم يراعوا العمومة فيمن هلك

وأغرس السيف في جبهة الصحراء

إلى أن يجي العدم،

إننى كنت لك

فارما

وأخا

وأما

وملك. (١٥)

للشاعر منطقته الواضح في رفض التصالح والاصرار على الحرب، فالعدو لم يراع العمومة أو صلة القرى حين اغتصب الأرض وقتل من عليها: (اللهم لم يراعوا العمومة فيمن هلك) ولكي يحرك النص في اتجاه حركة الرؤية أثر الشاعر استخدام التنية المتحركة من خلال حركة التغير الضمائري: (سيقولون، قل) ضمير المتكلم، إنما لحظة المواجهة بكل أطرافها.

بعد الرفض والتحريض مقدمات الوصايا، ثم يسوق الشاعر أدلته القاطعة على عدم قبول الصلح (لا تصالح، ولو..) وأحيانا يلجأ إلى آلية الاستدعاء، ففي الوصية الثالثة يستدعى شخصية "اليمامة" كبرى بنات كليب الذي قتل الملك حسان اليماني من أجل أبنه عمه الجليل، وقد لجأ أمل إلى هذا الاستدعاء ليعمق الاحساس بالمرارة ويستفز مشاعر الغيرة والحمية، ويشعل في النفس نار الخصومة الشائنة، وحتى يلفت نظر السلطة إلى مبدأ العدالة، الذي يتحقق بعيداً عن التصالح، وإلى جريمة العدو حين ارتكب إليها وأسقط اليتيم على رأس اليمامة، في الوقت الذي يستغل فيه أمل معطيات اليمامة بوصفها طفلة، تلعو وتلعب وتمرح في كنف أب مثلها في ذلك مثل الأطفال الآخرين، ولكن يد القهر والغدر سلبتها أمل ما في حياتها: كلمات أبيها:

(٣٦)

لا تصالح

ولو حرمتك الرقاد

صرخات الندامة.

وتذكر..

(إذا لان قلبك للنسوة اللابسات السواد ولأطفالهن

الذين تخصمهم اليتامة)

وإن بنت أخيك "اليمامة"

زهرة تسرل - في سنوات الصبا

بشباب الحداد.. (١٦).

يواجه أمل - عن طريق الاستدعاء بالنسب (بنت أخيك اليمامة) - شخصية المهلهل بن ربيعة الملقب بالزير سالم أو أبو ليلى المهلهل الكبير.. أخو كليب وبطل السيرة والملحمة .. يصفه الرواه: بالأسد الكرار والبطل المغوار، صاحب الأشعار البديعة والوقائع المهولة المريعة^(١٧). ويشير إلى الماثلة في الفعل والموقف حتى لا يتراجع المهلهل - بالاستعطاف - عن خصومته ورغبته الانتقامية، وحتى يستجيب المهلهل والقارئ إلى التحريض، يلجأ أمل ذنقل إلى زمن التذكر، الذي يواجه الحاضر: الإيجابية في مقابل السلبية، الحياة في مقابل الموت، الاغضار في مقابل الذبول، الوجود في مقابل عدم، فزمن التذكر/ الماضي / الحياة يتجلى حين يصرح:

كنت، إن عدت :

تعدو على درج القصر،

تمسك ساقى عند نزولى...

فأرفعها - وهى ضاحكة..

فوق ظهر الجواد (١٨).

أما زمن الحاضر الجريئة/ الموت فقد حول حضور اليمامة إلى غياب، سلبها أهم معطيات الحياة: وجود أبيها أو أخيها اللذين يمنحانها وجوداً اجتماعياً فاعلاً:

ها هي الآن .. صامتة

حرمها يد الغنى :

من كلمات أبيها ،
ارتداء الملابس الجديدة
من أن يكون لها .. ذات يوم .. أخ!
من أب يتسم في عرسها
وتعود إليه إذا الزوج أغضبها ..
وإذا زارها .. يتسابق أحفاده نحو أحضانها،
لينالوا الهدايا ..
ويلهوا بلحيتته (وهو مستسلم)
ويشدوا العمامة ^(١٩) .

وينهى أمل الدقة/ الوصية بتحريضه ورفض التصالح نتيجة ما سبق،
مستخدماً الاستفهام الذى يفيض مرارة واحساساً بالظلم والقهر:
لا تصالح!

لما ذنب تلك اليمامة
لنرى العش محترقا. فجأة، وهي تجلس فوق الرماد ^(٢٠) .
لم يضع أمل كلمة اليمامة بين أقواس حق يجردها من الأسمية، وتطلق نحو
تعدد دلالي، فتشير إلى الاسم وفي الوقت نفسه تشير إلى اليمامة من الطير،
ليضيف إلى الاسم معطيات الحركة والانطلاق والفناء، مستغلاً علامات الترقيم
والاستفهام والتعجب ليؤكد انكساره واحساسه بالقهر.
وفي الوصية الرابعة يرفض أمل الصلح في مقابل الملك، موجهاً خطابه
للمهمل/ السلطة، مستخدماً الاستفهام الذى يوحى بالانكسار والرفض، مشيراً
من خلال فداحة الجريمة، التي أرتكبت في حق أصرة الدم والقربى ابن أبيك،
والاصرار على الخيانة من جانب الآخر، الذى أدمن الطعن من الخلف، لذا تأكد
الآن أن السدم أصبح وساما وشاره، فلا مفر من رفض الصلح مهما كانت
الاغراءات:

(٤)

لا تصالح

ولو توجّحك بتاج الامارة ا

كيف تخطو على جثة ابن أبيك . ؟

وكيف تصير المليك . .

على أوجه البهجة المستعارة ؟

كيف تنظر في يد من صافحوك .

فلا تبصر الدم

في كل كف ؟

إن سهما أثنى من الخلف

سوف يأتيك من ألف مخلف

فالدّم - الآن - صار وساما وشاره

لا تصالح ،

ولو توجّحك بتاج الامارة ^(٢١).

يقف أمل دنقل من دعاوى الهزائم والضعف بحجة عدم الاستطاعة،
وتجمل الدخول في مواجهات دامية مع العدو، كذلك من كلمات السلام التي
تسكن رغبة الانتقام والثأر، وحل القضية العربية من منظور القوة- موقف
الرفض، ولذا يستعدهم أمل الاستفهام الدال على الحال/ كيف مع الفعل المضارع
الدال على الحركة والمستقبل وأغلبها يتعلق بالحلم والرغبة في واقع جميل:
(يستتشق- تنظر- تعرف- ترجو- تحلم- تنفخ)، في الوقت الذي يؤكد فيه
الواقع المعيش سلب هذا الواقع المتخيل:

لا تصالح

ولو قيل ما قيل من كلمات السلام

كيف تستتشق الرثان النسيم المدلس؟

كيف تنظر في عيني امرأة..
أنت تعرف أنك لا تستطيع حمايتها؟
كيف تصبح فارسها في الفرام؟
كيف تروجو غداً لوليد ينام
كيف تحلم أو تنفى بمستقبل لفلان
وهو يكبر - بين يديك - بقلب منكس؟
لا تصالح
ولا تقتسم مع من قتلوك الطعام^(٢٢).

ولهذا يتحول أمل دنقل من بنية الإنهى - الذى يرفض التصالح - إلى بنية الأمر
الدال على أحادية الرؤية وشغف الرغبة في مشروعية الثأر، بوصفه حلاً للقضية،
التي لا تحسم إلا بالدم وبالدّم وحده كما يؤكد، لنعود الحياة إلى دورتها الحقيقية
في ظل الحق والعدل:

وأرو قلبك بالدم..
وأرو التراب المقدس
وأرو أسلافك الراقدين
إلى أن ترد عليك العظام^(٢٣).

إذا كانت الرصاها الأولى قد كشفت عن الرغبة الجارفة في رفض الصلح -
وقدمت مبررات الرفض وكثر ترددها حتى يتم القناعة بذلك، وحملت في طياتها
التحريض التام وخلق مناخ الخصومة مع العدو، الذى لا تنجح معه كلمات
السلام أو اقتسام الطعام - فإنها هيأت مناخ القناعة بالثأر بوصفه خلاصاً، فتظهر
كلمة (الثأر) في الوصية السادسة صريحة، وترددت خمس مرات مما يؤكد الحاجة
إليه والاصرار عليه؛ فالثأر رغبة جماعية للتخلص مبرع عار الهزيمة والاعتصاب
لأرض والحقوق والحريات، إنه ثأر التوارث من جيل إلى جيل، لئلى يتحقق
العدل، ويستولد الحق من أضلع المستحيل
لا تصالح،

ولو ناشدتك القبيلة
باسم حزن " الجلييلة"
أن تسوق الدهاء ،
وتبدى - لمن قصدوك - القبول
سيقولون:

ها أنت تطلب ثأراً بطول
فعلد الآن - ما تستطيع :
قليلاً من الحق . .
في هذه السنوات القليلة
إنه ليس ثارك وحدك،
لكنه ثار جيل فجيئ (٢٤).

يركز علماء الاجتماع أن توارث الثأر ينتج عن سيكولوجية الشخصية
الصعيدية، حيث تمثل شخصية الفرد إلى أن تلوب وتختفى الجماعة القروية التي
منها كل كيانه ومقوماته ومكانته الاجتماعية. والواقع أنه لا يمكن فهم ميثاق
الثأر وعداوة الدم التي قد تستمر أجيالاً طويلة إلا في ضوء هذا المبدأ: مبدأ انكار
قسمة الفرد كفرد أو التهمين من أمره في سبيل إملاء قيمة الجماعة القروية (٢٥).
والانتظار الايجابي يُشكل الأفق الرؤيوى المستقبلى عند أمل، فهو برغم عتمة
الواقع المعيش ومعطيات الانكسار والانحزام إلا أنه يعلق الأمل على القادم القادر
على تحقيق رغبة شعب وأمة إذا كان المهلهل بن زبيعة/ السلطة سوف يتراجع
عن حقّه في الثأر:

وغداً..
سوف يولد من يلبس الدرع كاملة،
يوقد النار شاملة،
يطلب الثأر
يستولد الحق من أضلع المستحيل (٢٦).

وعلقت أمل نظر المهلهل إلى فاعلية الوقت وأثرها على الحمية وسخونة
الدم، والرغبة الجارفة في تحقيق الثأر، فالوقت عندما يطول فإن حدة الرغبة في
الثأر تنكسر شيئا فشيئا وناره تنخبو، ويبقى العار مرسوما فوق حياء الشعوب،
ليؤكد المذلة والقناعة بالهوان، والضعف العربي في مواجهة العدو الاسرائيلي:

لا تصالح ،

ولو قيل أن التصالح حملة،

إنه الثأر

تهت شعلته في الضلوع . .

إذا ما توات عليه الفصول . .

ثم تبقى يد العار مرسومة (بأصابعها الخمس)

فوق الجباه اللديلة ! (٣٧).

وفي الوصية السبعة تتأكد رغبة الغدر والموت به، ولهذا يرفض أمل التصالح
مهما كانت قراءات الطالع التي يقدمها الكهان استشرافا للمستقبل. لقد سلب
العدو قيمة الوجود ومعطيات الحياة الحقيقية، إنهم سرقوا الروح وتركوا الجسد
ينهشه الدود، يفوح منه عفن الإنزلة والهوان. والمزمنة، ولهذا يربط أمل بين رغبة
الثأر وقيام الحياة من مرقدتها في الوصية الثامنة فيطلب من المهلهل عدم التصالح،
والاقدام على الثأر إلى أن يعود الوجود لدورته الدائرة، والأشياء التي كانت
عليها من قبل:

لا تصالح

إلى أن يعود الوجود لدورته الدائرة :

التحوم . . لميقاتها

والطيور . . لأصواتها

والرمال . . للدراتها

والقتيل لطفلته الناطرة

كل شيء تحطم في لحظة عابرة:

الصبار - بمجة الأهل - صوت الحصان - التعرف
بالضيق - همسة القلب حين يرى برعما في الحديقة
يزوى - الصلاة لكي يزل المطر الموسمي - مراوغة القلب
حين يرى طائر الموت
وهو يرفرف فوق المبارزة الكاسرة
كل شيء تحطم في نزوة فاجرة (٢٨).

ثم يؤكد أمل دنقل سبب اصراره على الثأر، لأن موته لم يكن قدراً،
يخضع للمشيئة الإلهية، ولكنه موت تم بالاغتتيال والترصص والغدر، ولهذا يرى أمل
أن وضعية الانسان العربي ومكانته أكثر سموا وعزة من عدوه، كما أن الانسان
العربي أكثر حنكة، وأمر في غنون الكر والفر، والمنازلة، فالذي اغتصب حقه
وسرق أرضه لم يكن سوى لص، ولهذا لا يقبل التصالح معه، لأن التصالح له
ميثاق شرف، والعدو لا يراعى حقوق الآخر ومعاهداته وموثيقه التي يضرها
على نفسه!

والذي اغتالني : ليس رباً

ليقتلني بمشيئته

ليس أهل مني .. ليقتلني بسكينه

ليس أمهر مني ليقتلني باستدارته الماكرة

لا تصالح،

فما الصلح إلا معاهدة بين ندين..

(في شرق القلب)

لا تتقص

والذي اغتالني محض لص

سرق الأرض مني بين غني

والصمت يطلق ضحكك الساخرة (٢٩).

لا بد من موقف الرفض والاصرار على الثأر، حتى وأن قوبل هذا الموقف بالانكار من المقرين، الذين تعنيهم القضية العربية، بل هم أصحابها، وأن لم ترق لهم فكرة الاصرار على الثأر تجنباً لإراقة الدماء كما يزعمون، هذه الرؤية تطرحها الوصية التاسعة، في الوقت الذي يطرح فيه أمل دنقل واقع الشعب العربي من القضية، فهم غير مكترئين، فقط يعيشون في الأرض فساداً، وكل ما يشغل بالهم الطعام اللذيذ الذي يدخل على أنفسهم البهجة، وانشغالهم بالفروق الطبقية فتعنيهم السيادة، حتى يمارسوا قهرهم وبطشهم ضد العبيد/ الشعوب المغلوبة على أمرها، كما أن أدواقهم في مواجهة العدو لم تزل بالية، لا تحركها العزة والكرامة والماضى البطولي، لهذا يرى أمل أن كل الأمور تؤكد أن المهلهل بن ربيعة معقود عليه الأخط بالثأر، فهو المخلص المنتظر الذي سيحقق رغبة قبيلته/ أمته:

لا تصالح ،

ولو وقفت ضد سيفك كل الشيوخ

والرجال التي ملأها الشيوخ

هؤلاء الذين يحبون طعم الثريد،

وامتطاء العبيد،

هؤلاء الذين تدلت عمالمهم فوق أعينهم

وسوفهم العريقة قد نسيت سنوات الشموخ

لا تصالح،

فليس سوى أن تريد

أنت فارس هذا الزمان الوحيد

وسوالك المسوخ! (٣٠)

وينتهي الجزء الأول (الوصايا العشر) من "أقوال جديدة عن حرب

البسوس" بالرفض القاطع، خصوصاً الوصايا الأولى التي اشتملت على مبررات

الرفض وعدم التصالح، ولذا تضيق البنية النصية لتحتزل رؤية اللغات للعالم، فلا

تتجاوز سوى الرفض بالفعل وأداة النهي مرتين، يعقب الفعل الثانى علامة تعجب، إشارة إلى يقينه بعدم قدرة الفعل، لأنه يرى فى المهلهل/ السلطة رغبة الصلح التى تبلورت فى اتفاقية كامب ديفيد.

(١٠)

لا تصالح

لا تصالح! (٣١).

إذا كانت الوصايا بمثابة المقدمة النظرية للرفض القاطع وعدم قبول التصالح مع العدو مستخدما أمل تقنية الخطاب مع الآخر/ ضمير المخاطب/ المهلهل رغبة منه فى المواجهة وتعربة واقعه القدرة على الصمود والتحدى فإن أمل فى الجزء الثانى "أقوال اليمامة ومراثيها" يواجه القضية مواجهة أكثر حسما وفاعلية، ويتحول من خطابه مع المهلهل بن ربيعة، المعول عليه أخذ ثأر أخيه كليب إلى استخدام شخصية اليمامة ابنة كليب، ليكشف من خلالها رغبته الوحيدة فى تحقيق مبدأ العدالة، ووضع الأمور فى نصابها، لأن اليمامة تتمتع بقدرات هائلة على التحدى، ومشاعر صادقة، ورؤى وإعية فى مواجهة القضايا والظروف، فيروى عنها: "لما جاءت الوفود ساعة للصلح، قال لهم الأمير سالم، أصالح إذا صالحت اليمامة، فقصدت اليمامة أمها الجليلة ومن معها من نساء سادات القبيلة، فدخلن إليها، وسلمن جميعا عليها، وقبلت الجليلة بنتها وقالت: أما كفى؟ فقد هلك رجالنا وساعت أحوالنا وماتت فرساننا وأبطالنا. فأجابتها اليمامة: أنا لا أصالح، ولو لم يبق منا أحد يقدر أن يكافح" (٣٢).

وتقول الرواية إن اليمامة رفضت الدية فى أبيها كليب، وكانت تقول: "أنا لا أصالح حتى يقوم والدى، ونراه راكب يريد لقاكم" (٣٣).

وقد استخدم أمل شخصية اليمامة ملتزما أسلوب التألف مع المرجع التاريخي، حيث تبدو اليمامة رافضة الصلح، بل تطلب أن يعود أبوها إلى الحياة مثلما كان، وعلى من ارتكبوا جريمتهم أن يزعموا لذلك، لأن هذا هو مبدأ العدل، ولا تطلب المستحيل، بل إن الأثر فى هذه المرة يخالف صورته المعهودة،

فلم يكن الانتقام من الآخر مقابل الأنا، بل هو استعادة الأنا التي فقدت في مقابل الآخر الموجود، هو المطالبة باستعادة المسلوب، وفي ذلك تحقيق اسمي مفاهيم الحق والعدالة الإنسانية، في الوقت نفسه يتخلص أمل دنقل من تبعية المطالبة بالثأر ورؤيته الجاهلية التي تربى عليها في أحضان الصعيد مما انعكس على قصيدة (الوصايا) فنيا، فاحتل ميزان الشعرية أحيانا على حساب الخطابية والمنبرية الزاعقة، التي تهتم بتقديم الرؤية والفكر على حساب تشكيلها من الوجهة الجمالية، فطالت بعض الوصايا وكثر التكرار مما يكشف أحادية توجه أمل دنقل الرفض التام وعدم التراجع عن الحرب والأخذ بالثأر ولكن أقوال الهامة ومراثيها سيطرت الشعرية على عالمها فاعتمدت على التصوير والتلقائية والبعد عن الشربة والثرثرة والمباشرة، فالشعر "أخذ نسجه يتكثف ويتركز في مفارقات تصويرية قوية الدلالة، عميقة المعنى والابحار بدرجة كافية، لتضفي على دعوة الثأر ثوباً جديداً عصرياً، يجعل منها طريقاً للحياة الأتقى والأفضل، بل طريقاً لقيامه أمة تبعث من جديد" (٣٤).

وتقول الهامة مطالبة بعودة أبيها للحياة كما كان من ذي

قبل:

أبي . . لا مزيد.

أريد أبي ، عند بوابة القصر ،

فوق حصان الحقيقة

متصباً من جديد

ولا أطلب المستحيل ولكنه العدل (٣٥).

تفرض الهامة مبدأ المفاضلة والدخول في مناقشة حول البدائل، وفي هذا يخالف قانون الثأر كما تؤكد التجارب، فالواضح من الناحية الاجتماعية على الأقل أن الثأر ليس مجرد جريمة قتل ترتكب بعشوائيات لا شبلع. رغبة في الانتقام أو القصاص لجرم سابق، بل هو نظام اجتماعي متماسك له ملامحه الأساسية وقوانينه الخاصة التي تحكمه. ويبرزه عن جرائم القتل العادية ومن مبادئه أن كل من

يقتل فلا يبد أن يأخذ بثأره عن طريق قتل شخص واحد فقط من الطرف المقابل^(٣٧).

والعدل كما تراه اليمامة في تساؤلاتها التي تؤكد حقوق أصحابها، وتعود الأشياء لطبيعتها، فهي تؤكد:

هل يرث الأرض إلا بنوها؟
وهل تتناسى البساتين من سكنوها؟ وهل تنكر أغصانها للجذور..
[لأن الجذور تماجر في الاتجاه المعاكس؟]
هل ترغم قيثارة الصمت..

إلا إذا عادت القوس تلدغ أوتارها العصبية؟
والصدرا حتى متى يتحمل أن يحبس القلب . . .
قلبي الذي يشبه الطائر النمرى الشريد؟
هي الشمس، تلك التي تطلع الآن؟
أم إنما العين - عين القليل التي تتأمل شاخصة:
دمه يترسب شيئاً فشيئاً . .
وتخضر شيئاً فشيئاً
تطلع من كل بقعة دم: لم قرمزي..
وزهرة شر

وكفان قابضتان على منجل من حديد؟
هي الشمس؟ أم إنما التاج؟
هذا الذي يتقلُّ فوق الرؤوس إلى أن يعود
إلى مفرق الفارس العربي الشهيد^(٣٨).

تؤكد اليمامة في هذا الجزء من القصيدة مجموعة من الحقائق الثابتة، التي يؤمن الجميع بها، وتشير إلى «تعلق الاقناع، فيعتمد في انبثاقه على الاستفهام، فقد تردد تسع مرات مما يشير دلالياً إلى نفى ما هو قائم على غير عاداته، ومحاولة

أثبت النقيض، فالاستفهام قائم على الشك، يمارس انتشاره في بنية الخطاب. وتقوم البنية الدالة بفاعلية كبيرة في كشف علاقات الثابت والمتحول، فيستخدم أصل التقدم والتأخير، حيث يقدم المفعول (الأرض) على الفاعل (بنوها) ليوصى بقيمتها وأهميتها بوصفها الثابت في محل الصراع، والفعل (تناسى) يقدم من خلال بنيته عدم القدرة على النسيان، بل يشير إلى الافتعال، فالبنسائين لا تستطيع حتى افتعال النسيان لمن سكنوها.

والتوجع والمرارة والشعور بالألم نتيجة الكبت والقسوة واحتمال الوقت تكشفه علامة التعجب بعد كلمة (والصدرا)، في الوقت الذي تقوم فيه كلمة القلب، ثم يتحول المطلق إلى نسي العام إلى خاص عن طريق بنية النص، حيث تتحول كلمة القلب قلب، الذي تحدد معالجة علاقات التشبيه، التي تذهب في اتجاه الموت من أجل الحياة: الدم الثائر (يشبه الطائر الدموي الشريد).

في الوقت الذي يجسد فيه أمل دنقل صورة الرعب والخوف والموت، فيرسم موقف الشر والفرع حين تصل الأمور إلى عين القتل تتأمل في رؤية واضحة- دمه الذي يترسب شيئا فشيئا، حتى يخضر وتخرج من كل بقعة دم- نرفها القتل- فم قرمزي وزهرة شر" ليعم الخراب، وينتشر الموت في كل ناحية، "وهذه الصورة التي تعتمد على بعث بعض أعضاء القتل على هذا النحو، إنما ترمي إلى خلق أسطورة لتحسيد مطلب الحرب ودواعية الملحة، فبغير الحرب لن يتخلص الأحياء من هذا الكابوس المخيف" (٣٨).

وتتحول اليمامة بخطابها إلى قبيلتها لتكشف يقينها بحقيقة الواقع الدموي، وتؤكد على المغامرة والتحول من سياق الثبات والرضا والاطمئنان بما هو قائم، إلى حياة جديدة، تعتمد على التطهير والامان والاعتصال من درن الواقع المتردى، الذي يفلسه العار والمزمنة والانكسار، مستخدما خطاب الكتاب المقدس من خلال جملة القول الواردة عن المسيح مع التغيير في مواقعها بوصفها بنية دالة على حتمية الدخول في مناخ العقيدة المسيحية كالتعميد:

أقول لكم : أيها الناس كونوا أناساً !
هى النار ، وهى اللسان الذى يتكلم بالحق !
إن الجروح يظهرها الكى ،
والسيف يصقله الكبر
والخبز يتضججه الوهج ،
لا تدخلوا معمدانية الماء . .
بل معمدانية النار . .
كونوا لها الخطب المشتبهى والقلوب : الحجارة ،
كونوا إلى أن تعود السماوات زرقاء
والصحراء بتولاً..
تسير عليها النجوم محملة بسلال الورد^(٣٩).

تؤكد الهمامة رغبتها فى التغيير التام وخلع الجلد، ليحل محله جلد جديد،
وتكشف من خلال ندائها الاحساس بالمدلة والخنوع، وتحتاج إلى رجولة تعنى
العزة والكرامة والقدرة على النار : (أيها الناس كونوا أناساً)، وتشير إلى "النار"
بكل دلالتها لتصبح هى الحل الأمثل لواقعهم المتعفن، فالنار الحرب والثورة، تخلق
واقعاً جديداً، هم وقودها المشتبهى، لتتدفق السماء زرقاء والصحراء بتولاً،
لذا ترفض الهمامة أن يتطهر قومها بالماء (لا تدخلوا معمدانية الماء) لكنها ترغب
أن يتطهروا بمعمدانية النار.

ومن خلال كلمة "معمدانية" بوضعها مفردة دالة تشير إلى حتمية الدخول
فى مناح العقيدة المسيحية و "المعمودية تعنى فى العقيدة المسيحية تغطيس الطفل
فى الماء بعد أربعين يوماً من مولده كرمز للتطهير والدخول فى حياة جديدة فى
الائمان بالمسيح، والشاعر يستعمل المعمودية هنا كرمز للحياة الجديدة وهو يرى
أنه لن تجدد حياة العرب إلا بدخولهم إلى معمودية النار وهى الحرب لتطهرهم
من كل السلبيات وتميتهم حياة حرة كريمة.. وهنا تشتد دعوة الحرب وتستعر
وتأخذ من البواعث والأسباب ما يبررها ويجعلها مطلب عدل يجعلها إلى مطلب

حياة ومصير" (٤٠).

ولا ترى الإمامة بديلاً للحرب سوى الحرب، فالرؤية المأساوية تهيمن على الواقع وتمتد إلى المستقبل، وكذلك تعلن في يقين تام أنه لا نهاية للدم إلى أن تتحقق الحياة الجديدة، ولهذا تتكاثر بنية الاستهزام بعد تشخيص الواقع الدموي:

أقول لكم: لا نهاية للدم

هل في المدينة ضرب باليوق، ثم يظل الجنود

على سرر النوم؟

هل يرفع الفخ من ساحة الحقل.. كي تطمئن العصفير؟

إن الحمام المطوق ليس يقدم بهيئة للتعابين..

حتى يعود السلام،

فكيف أقدم رأس أبي ثننا؟

من يطالبني أن أقدم رأس أبي ثننا.. لتمر القوافل آمنة،

وتبيع بسوق دمشق حبراً من الهند،

أسلحة من بخارى

وتستاع من بيت جلالاً

العيد؟ (٤١).

تطرح الإمامة تساؤلاتها التي تنطوي على إجابات مضمرة تعتمد على النفي في الجزء الأول من المقطع السابق، لتجسد عالم القدر والخوف، عالم الواقع الذي يفرضه العدو الذي أصبح مخفواً بكوارجت يومية، نحيطنا من كل جانب، ثم تطرح في الجزء الثاني من المقطع تساؤلات "توحي" بالاشتكاك والسخرية من واقعنا العربي، الذي تبدل لديه الأموز، ويختلط خوف أن يفرق بين الصواب والخطأ، ذون أن يعرف ماله وما عليه، فكيف تقبل الإمامة سلاماً زائفاً، يستغله العدو لصالحه ومنفعة الخاصة، ويفرض سياسة الأمر الواقع، الذي يمنحه فرصة الانتعاش التجاري والوجود الآمن المطمئن، تهمز قوافلهم آمنة في ديار العرب، ثم

بممارس سطوته وقهره لا زلال العرب واستعدادهم. ترفض الإمامة عن طريق قناعتها الخاصة أو قناعة الآخرين، وهو ما طرحه البنية الدالة، فهي على المستوى الشخصي ترفض هذا السلام: (فكيف أقدم رأس أبي ثمان؟)، وترفض ما يدعو إليه الآخرون للتنازل وقبول التصالح: (من سيطلبني أن أقدم رأس أبي ثمان؟)، فالفعل (أقدم) يوصى بالرضا والارتياح للفعل واليقين، والفعل (يطلبني) يوحى بالضغط وقناعة الآخر، وكلاهما تقف منه الإمامة موقف الرفض والنفور والتمرد.

أم الجزء الثاني المعنون بـ "مراثي الإمامة" فإنه يشكل تجربة مستقلة تتكون من ثلاثة مقاطع، تطرح مرثية على غمط عصري "الرثاء فيها لا يذكرنا برثاء جرير لزوجته، ولا برثاء جلييلة بنت مره لزوجها ولأخيها في قصيدتها الشهيرة التي تقول فيها:

إنني قاتله مقتولة- ولعل الله أن يرتاح لي.

بل يذكرنا برثاء الإمامة في هذه القصيدة بنغمة "الرثاء" العصري وبالذات نغمة النادبات في مآتم الصعيد بمصر، حيث تعلقو نغمة الحزن واللوعة، ويتفحّر الاحساس بالفقد والضيايق بدرجة حادة ويأثس أحياناً^(٢٧).

تقدم الإمامة في بداية مراثيها حقيقة واقعية: الواقع الذي يتحكم في أمره الغرباء/ العدو، الذي صارت سيوفه سقوف منازلنا، بل أن مالنا ليس لنا، بل هو في يد الغرباء، نجتر ضياعه، وننألم لحرماننا منه، فالحياة التي منحت لنا هي حياة الضياع والبؤس والتشرد والقهر والانكسار:

صار ميراثنا في يد الغرباء

وصارت سيوف العدو: سقوف منازلنا

نحن عباد شمس يشرق بأوراقه نحو أروقة الظل

إن التوبج الذي يتناول:

يلترق هامته السقف،

يلتقط قامته السيف،

إن التوبج الذي يتناول:

يسقط في دمه المنسكب !

نستقي - بعد غيل الأجانب - من ماء أبارنا.

صوف حملانا ليس يلتف إلا على مغزل الجزية.

النار لا تنهض بين مضاربنا.

بالعيون الخفيفة نستقبل الضيف.

أبكارنا ثياب..

و أولادنا للفراش ..

ودراهمنا فوق صورة الملك المقتصب (٤٣).

تقوم بنية التكرار في قوله (إن التويج الذي يتناول) تكشف جدلية الحياة والموت/ الاخضرار- الذي يحمل وجوداً وامتلاء- في مقابل التدمير الذي يهيمن على الواقع، ففي المرة الأولى تحاصر التويج عوامل تدميرية: السجن والاعتناق والحصار/ جاحز الانطلاق، ثم يقع عليه الموت من خلال الأدوات التي منحت للمغتصب/ العدو/ السيف/ القوة المجنونة، التي لا يحمد عقباها، ولهذا يستخدم أمل فعلاً يكشف القسوة والعنف والقدرة على التدمير (يخرط) الذي يسلب الحياة الخضراء البانعة. وفي المرة الثانية يعاني التويج من الموت الفعلي ولهذا يأتي فعل التدمير كذلك دالاً (يسقط) بالإضافة إلى باقي الجملة (في دمه المنسكب) لتكامل عناصر الفساد والموت.

وتقوم كذلك البنية النصية بكشف الانكسار النفسي والتأزم الإنسان، الذي تعاني منه اليمامة/ أمل، دنقل فيقدم الجار والمحرور والصفة على العمل الفعلية في قوله (بالعيون الخفيفة نستقبل الضيف) ليوكد الانكسار والانزمام الذي أصبح حقيقة واقعة لا تغير فيها، وترسم بلايح هويتها الجديدة، والتي تتناهى مع شموخنا العربي وعزتنا وكرامتنا.

حتى الحياة الاقتصادية تتم جريمتها من خلال جيبك المعتدى بوصفه رمزا للقهر والاستعباد، فوسائل المعيشة يتحكم في مصيرها ذلك الملك الغاشم المغتصب، ولهذا تدعو اليمامة في المقطع التالي إلى التضحية وبذل مزيد من الدم

لستقويض هذه الحياة طلباً للحياة الجديدة، التي تفرض ميثاق العدالة الاجتماعية، فتكشف ملامح كليب القتيل/ العار العربي ومن أجل كشف فداحة الفقد التي تعانيها اليمامة بمقتل أبيها كليب يستخدم أمل دنقل بنية الاستفهام مع الفعل المضارع السدال على المستقبل ليوحى بقيمة كليب ومكانته الفاعلة في قومه/ واقعه، ومدى الحسرة والألم والاحساس بالضياع الذي يغلف عالم اليمامة، وقد استحوذ الاستفهام على بنية المقطع بأكمله، لتعدد من خلاله مآثر القتيل، الذي كان يصنع حياة جميلة للأطفال، حين ينحازون إلى عالمهم الطفولي باللهو واللعب، وهو يملك للملأى فرحة وبهجة. وفي ميدان الرجولة والبطولة له حضوره الخصب الفاعل، يملك ترويض مهر الخيال الجامح، ليجمعه حقيقة واقعه، الذي ينطلق ليعبر عن وجود إنسان، قادر على الإدراك والحلم، في الوقت الذي يستطيع فيه أن يخفف المعاناة عن الذين لحقت بهم الكوارث، وأملت بهم المصائب، كمت أن له شرف النسب بين القبائل، ولهذا تتفاقم الكارثة، وتتقد الحرب والثأر له.

وتقدم اليمامة- في نهاية المقطع- أسباباً أخرى لأحزانها على أبيها، حين تسألها البنات اللواتي يشبهن الزهرات الجميلات- عن سبب حزنها وبكائها، فحين تقدم لمن صفاته وتعدد لمن مآثره ينخرطن مثلها في البكاء حزناً عليه واحساساً بفقده.

وفي المقطع الأخير من المراثية الأولى تدعو اليمامة قومها إلى التضحية والسبيل والدخول في الحرب من أجل بحث جديد، يؤكد حضور كليب في زيه الجديد، حين يعود إليه الزمن المنطوى، ولن يكون ذلك إلا بالدم:

أي ظامى يا رجال
اريقوا له الدم كي يروى
وصبوا له جرة جرة في القواد الذي يكتوى
الذي يترأى في كل شئ
أيادى الصبايا الخدان تضم على صدره نصف ثوب

وتبقى عيون كليب مسمرة في شواشي الجنائن
اسأل :

من للصغار الذين يطرون- كالتحل- فوق التلال؟

ومن للعراى اللواتي جعلن القلوب:

قوارير تحفظ رائحة البرتقال؟

ومن سيروض مهر الخيال؟

ومن سيضمّد- في آخر الصيد- جرح الغزال؟

ومن للرجال..

إذ قيل "ما نسب القوم"؟..

فانسكبت في محدود الرمال دموع السؤال؟

بنات أبي- الزهرات الصغيرات- يسألنني

لم أبكى أبي!

ويكفين مثلي،

ويخلدن للنوم حين أغالب دمعى،

أروى من الحكايا

عن الملك النسر

والملك الثعلب،^(٤).

عسى دمه المتسرب بين عروق النباتات،

بين الرمال

يعود له قطرة قطرة..

فيعود له الزمن المتطوى^(٥).

يعلق أمل بذنبل حلمه على ففة بجينها في مجتمعه الذي ارتضى المذلة

والهوان، مستخدما مفردة دالة (رجال) التي تحتم صلابته في الموقف وإحساسا

بالمسؤولية ورغبة جارفة في التوضيح، وقد قدم أمل الجملة الاسمية: (أبي ظامئ)

على النداء (يا رجال) حتى يكشفه مدى الحاجة لللمحة للحجرب من خلال بلورة

الواقع في صورته الواضحة الثابتة، فالرجال العرب مطالبون بجمع دم كليب قطرة .. قطرة، مهما كانت الصعاب، وذلك رداً للكيد وأخذاً بالثأر وتحقيقاً لمبدأ العدالة.

وعندما يعترى اليأس نفس اليمامة من تحقيق إيجابية واضحة من خلال (الرجال) نحو قضية أبيها/ القضية العربية، فإنها في المرتبة الثانية تبدو أكثر حزنًا الماء، وتتحول إلى علاقة أخرى مع السماء، تبث شكواها إلى الله، مؤكدة على الظلم والغدر الذي لحق بأبيها، فهو لم يمت كما تذهب المشيئة، ولكنه اغتيل غدرًا، في الوقت الذي تقرر فيه امكانات كليب وقدرته وشجاعته، فهو لم يستحوذ على الملك بالغدر والخيانة، ولكن فرض نفسه واستحوذ على الملك بالقوة والتبيل والرجولة، ولهذا تطرح سؤالاً استنكارياً يوحى بعدم تكافؤ طرفي المقارنة والفعل (هل يؤخذ الملك منه اغتيالاً) في الوقت الذي تقرر فيه بعدالة السماء، وأن تنويجه للملك هيئته مشيئة عادلة هي مشيئة الله. (وقد كللته يد الله بالتاج!!). وطالما الاختيار قد تم بيد الله فلا بد أن يقضى عن الملك بيد الله، ولهذا يستخدم أمل الاستفهام القائم على الحقيقة، التي تؤكد العدالة في الأرض (هل تنزع التاج إلا الـيدان المباركتان)، ويغتصب الملك منه لص، يمارس قهره وسطوته على أصحاب الأرض والبلاد، ويحرمهم من الحياة الحقة، وليس بنحسان الحق في ممارسة القهر والذل ضد الكيان العربي:

محصومة قلبي مع الله.. ليس سواه

أي أخذ الملك سيفاً لسيف، فهل يؤخذ الملك منه اغتيالاً،

وقد كللته يد الله بالتاج!!

هل تعز التاج إلا الـيدان المباركتان، وهل هان ناموسه في البرية

حق يتوج لص.. بما سرقه يداه؟

محصومة قلبي مع الله..

إني الزه سهم منيته أن يبي من الخلف،

إن الذى يطلق السهم ليس هو القوس

بل قلب صاحبه^(٤٦).

فالسهمامة تعنى أن الله لا يمارس القدر حقاً في الموت، ولا ينجي سهم منيته من الخلف، كما يفعل العدو، الذى يمتلئ قلبه غدراً وكرهية لكليب، بل أن السهمامة تستقبل الموت الألهى بنفس راضية، لأن واهبه معره عن الظلم، ولكنها ترفض الموت غدراً، حيث تنتفى العدالة الحق: وتندثر والذى يجعل النفس تستقبل الموت راضية.. نيل واهية فأننا أرفض الموت غدراً..

فهل نزل الله عن سهمه الذهبى لمن يستهين به، هل تكون مكان أصابعه بصمات الخطاه؟^(٤٧).

وتسأل السهمامة لماذا ترك الله حساساً يمارس غدوره، ويقتل أباه، متعلداً جلود الله، فيموت ككليب كما تموت الكلاب، ويلقى في الصحراء، أين حقه في الحياة بوصفه آدمياً، وأين تكريم إنسانيته؟ لهذا يمتلئ قلبها حزناً وكمداء، وتنتابه حالات الخسومة والاختلاف مع ما وقع على الأرض من إرادة تشك هي في عدالتها، وبالرغم من حجم قلبه الصغير إلا أنه يتحمل أشياء كثيرة قاتلة ومحبطة، لهذا يستخدم أمل صورة تعتمد على المعنوى المطلق، بحملة دالة تماثل الواقع المتردى: (اثقل من كفة الموت).

تسأل في شيء من الاستنكار والنفي، رغبة في كشف حجم المأساة التي يملقها الموت خصوصاً فقد الأب بوصفه راعياً، وملاذاً في ظل قسوة الواقع (هل عرف الموت فقد أبيه):

كليب يموت..

ككليب تصادفه في القلاه؟

إذن فلماذا كسا وجهه الصورة الآدمية؟

هل كرم الله إنسانه؟

مات من مات كليب.. فأين إذن ذهب الإنسان الذى

قد براه؟

عصومة قلبي مع الله
قلبي صغير كفضطة الحزن.. لكنه في الموازين
أثقل من كفة الموت
هل عرف الموت فقد أبيه
هل اغترف الماء من جدول الدمع

هل لبس الموت ثوب الحداد الذي حاكه ورماه؟^(٤٨)

تطرح اليمامة قضية وجودية، تحمل قدراً كبيراً من المأساة والألم والضياع
والحرمان الذي يخلفه الموت لأصحابه، فهي تتساءل: (هل عرف الموت فقد
أبيه؟) الاستفهام يشير إلى النفي، كذلك هل حرب الماء حيرة الدمع ولوعته،
فاغترف من جدول، ليحس بطعم الألم، وما يعانيه الإنسان المحزون، ويستمر أمل
في استعدام صورة التجسيد التي يظلمها الموت، راسماً ملامح الفزع ويخلفا مناخ
الاحباط:

هل لبس الموت ثوب الحداد الذي حاكه ورماه؟ لو فعل ذلك لأحس بما
نعانيه يموت كليب.

ويتهى المقطع بتساؤل اليمامة، تؤكد فيه طلبها بحق أبيها في الميراث سواء
أكان المادى أم المعنوى - في النسب - فيكون له ابن يحمل اسمه، وينتقم له، وهو
ما نجيت له جليلة بنت مره بعد موته وهو (المجرس) البطل المنتقم لأبيه، ولماذا
يقع الظلم على كليب فقط فيموت مرتين ويجرب مرارة القتل:

عصومة قلبي مع الله

أين وريث أبي؟

ذهب الملك،

لكن لاسم أبي حق أن يتناقله أبه عنه

ككيف يموت أبي مرتين؟

أيتها الأنجم المخلوطة الوجه:

قولى له:

قد سلبت حياتين..

ابنى حياة..

ورث حياة..^(٤٩).

وتنتهى المرتبة الثانية بانتظار الخلاص، الذى يجسد أمنية اليمامة بأن تتحقق العدالة، ولا يستطيع الجسد الممزق أن ينهض من قدرة الموت، ويعود إلى الله متحداً في مهاد، وتتحقق المعجزة، فتكون حياة جديدة:
ها هو: جسمه - يعود له - دون رأس،
فهل تتقبل بوابة الغيب ما شابه الغيب،
أم أن وجه العدالة:

أن يرجع الشلوة للأصل

أن يرجع البعد للقبلي،

أن ينهض الجسد الممزق مكتمل الظل

حتى يعود إلى الله.. متحداً في مهاد؟^(٥٠).

يتحقق الانتظار والموعود في المرتبة الثالثة، ويتجسد الخلاص في أخيها المحرس، الذى سيبدل الرغبة الدموية، التى لا تحقق شيئاً، ولكنها تأمل في ذلك يقوم على العدل بعيداً عن الحق والملك الزائف، الذى يجلب العار والدمار والضياع لأهله، فهي الآن تؤمن بالحياة، التى تلخ من رحم المجاهدة في ظل العدالة والحق، و"الايمان بالحياة لا يمكن أن يظهر في أقوى صورة إلا على أشلاء مثل هذه التجارب الأليمة التى فيها نعان مرارة الألم واليأس والشقاء"^(٥١).

ولأن اليمامة تشك في معطيات الملك القاهر، الذى لا يتحقق العدالة بين مملوكيه يستخدم أمل دنقل بنية الاستفهام، التى تؤكد هذا التوجه، فهي تأمل أن يكون انتظارها إيجابياً، فيأتى أخوها المحرس غافلاً عن الملك القديم وما به من ظلم ودم لا يحق الحياة، بل أن أحد أدواته تلير شوم، يتضح من خلال بنية داله: (رأس غراب) التفجر الاحساس بالتشاؤم لأن الغراب مرتبط دلالياً حصرياً عند

أبناء الريف بهذه الدلالة:

(٢)

يحيى أخى

هل عباءته الريح؟

هل سيفه البرق؟ هل يتمنطق فوق جواد السحاب؟

يحيى أخى !

غافلاً عن كتاب المواريث

عن دمه الملكى

عن الصولجان الذى صار مقبضه العاج:

رأس غراب! (٥٢).

وتتحقق رغبة اليمامة فى الخلاص القائم على العدل، والحب، والانسانية،

فيجئ الوعد/ المحرس محملاً بقدرة فائقة على الفعل النبيل، محققاً أساس العدل:

يحيى أخى

(كان يعرفه القلب)

ألفذ تفاحة

يتصدى لها وهو يطحنها بالركاب !

(هى الخطأ البشرى الذى حرم النفس فردوسها

الأول المستطاب)

أَفَقْ، فألفذ تفاحة..

تستقر على رأس حريته!

(أيها الوطن المستدير .. الذى تنقلب الحرب غلرته

بالحروب)

وتفاحة تلتقفها يذء!

(هى جوهرة الملك

جوهرة العدل

جوهره الحب فالحب أب (٥٣)

الاستحواذ والتملك في ظل الحياة الجديدة تختزله بنية السطر الشعري:
(وتفاحة تتلقفها يده) والتطلع واللهفة تتبديان من خلال الفعل (تلقفها) بوصفه
فعلاً دالاً، يكشف فرحة التحقق و" هذا يجسد أسطورة البعث في أبوة من نوع
جديد، أبوة الحب بوصول أخيها إلى الملك غافلاً عن أحقاد الماضي وأحزانه
الكئيبة وناشراً لأجنحة الحب والمودة.. فالحب جناح يمكنه أن يظلل الجميع،^(٥٤).
ونجى اليمامة مناخ الاستقبال للوعد والخلاص الإيجابي الذي جاء من رحم الغيب
معطراً "بأريج الحياة الجديدة، عملاً بالوعي والمثابرة، فلم يحترش في جهاده
الطويل، ولم يلوّثه دم فاسد لهذا استقبلوه بفرحة يا شباب حتى يتعكس ضوءه
على أرجاء الواقع:

قفوا يا شباب!

لن جاء من رحم الغيب

مخاض يساقيه في بركة الدم

لم يتأثر عليه الرشاش

ولم تبد شاليه في الثياب!

قفوا للهلال الذي يستدير..

ليصبح هالات نور على كل وجه وباب^(٥٥).

وعندما يعود أخوها المحرس بهذه الفاعلية حتماً يعود معه كليب حياً وتحقق
الرؤية المتفائلة للواقع العربي وقضيته الضالعة بين السلب والخطرة، ويوتى الثأر
ثمارة على الرغم من دمويته، وفاجعته إلا أنه كما يرى أمل دنقل هو الحل
الوحيد للقضية العربية خصوصاً في نزاعه مع العدو الصهيوني:

قفوا يا شباب

كليب يعود

كمنقاء قد أحرقته ريشها

لتظل الحقيقة أسمى
وترجع حلتها- في سنا الشمس- أزهى
وتفرد أجنحة الغد
فوق مدائن تهض من ذكريات الخراب^(٥٦).

يسرى أمل في نهاية رؤيته للثأر أن عودة كليب مرتبطة باليقظة، حتى
تخلع الحياة ثوبها القديم، وتزهو في ثيائها الجديدة، فالماضي الذي يحاصر الذات
كل معطياته خربه، يعمش في أرجائه الوهن والعنف والحاضر يفتح كوة
للشمس، يفتح النوافذ ويستقبل الفجر الجديد. لقد استغل أمل دنقل كل
امكانات حرب البسوس لي طرح من خلالها رؤيته للواقع المعاصر، فاستخدم كل
امكانيات اللغة ليحرك شخص الحروب، فتارة ينحذب إلى ضمير المتكلم فيتوحد
بشخصية كليب القتييل، ويركن إلى الرفض والدعوة للأخذ بالثأر، وتارة يتخذ
ضمير الغائب فيتكلم عن حزن الجلييلة، وأخيراً يتوحد توحداً تاماً مع شخصية
السيامة في أقوالها ومراثيها، ويتلبس أحزانها وحيرتها واصرارها ووعيها بالقضية،
ذات أمل ذات متحرك لها قانونها الخاص ووعيها وتوجهها وصلابتها وقدرتها
على المناورة والتزامها بطابع الجديدة، فهي التزمت بهذه الجديدة لتحديد علاقتها
بالعالم.

إشارات

- ١- د. أحمد أبو زيد: الفأر، القاهرة: دار المعارف د.ت، ص ١٦
- ٢- سورة البقرة (١٧٩).
- ٣- النظر: د. أحمد أبو زيد: الفأر، ص ١٧، ١٦
- ٤- أمل دنقل: الأعمال الشعرية، ص ١٨٠
- ٥- السابق ص ١٢٣ - ١٢٤
- ٦- السابق، ص ٢٧٤ - ١٧٥
- ٧- السابق، ص ٢٦٩
- ٨- السابق، ص ٢٦٩ - ٢٧٠
- ٩- زكريا ابراهيم: مشكلة الحياة، ص ٢١٣
- ١٠- النظر أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣٥٤
- ١١- السابق ص ٣٢٤
- ١٢- السابق ص ٣٢٥
- ١٣- السابق ص ٣٢٥
- ١٤- السابق ص ٣٢٦
- ١٥- السابق ص ١٢٦ - ١٢٧
- ١٦- السابق ص ٣٢٧
- ١٧- النظر: أمل دنقل: الأعمال الكاملة تريبل ديوان أقوال جديدة من حرب
البسوس، ص ٣٧١
- ١٨- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣٢٧
- ١٩- السابق ص ٣٢٨
- ٢٠- السابق ص ٣٢٨
- ٢١- السابق ص ٣٢٩
- ٢٢- السابق ٣٣٠
- ٢٣- السابق، ص ٣٣١
- ٢٤- السابق ص ٣٣١
- ٢٥- النظر: د. أحمد أبو زيد، الفأر، ص ١٨٠
- ٢٦- أمل دنقل الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣٣٢
- ٢٧- السابق ص ٣٣٢

- ٢٨- السابق، ص ٣٣٤
- ٢٩- السابق، ص ٣٣٤ — ٣٣٥
- ٣٠- السابق ص ٣٣٥ — ٣٣٦
- ٣١- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣٣٦
- ٣٢- نقلا عن: الأعمال الكاملة لأمل دنقل، ص ٣٥٨
- ٣٣- السابق، ص ٣٧١
- ٣٤- نسيم مجلى: أمير شعراء الرفض، ص ١٩٦
- ٣٥- أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص ٣٣٨
- ٣٦- انظر: د احمد أبو زيد: الفأر، ص ٦٣
- ٣٧- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣٣٨ — ٣٣٩
- ٣٨- نسيم مجلى: أمير شعراء الرفض، ص ١٩٢
- ٣٩- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣٣٩ — ٣٤٠
- ٤٠- نسيم مجلى: أمير شعراء الرفض، ص ١٩٣
- ٤١- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣٤٠
- ٤٢- نسيم مجلى: أمير شعراء الرفض، ص ١٩٧
- ٤٣- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣٤١ — ٣٤٢
- ٤٤- السابق ص ٣٤٢ — ٣٤٣
- ٤٥- السابق ص ٣٤٣
- ٤٦- السابق ص ٣٤٤
- ٤٧- السابق ص ٣٤٤
- ٤٨- السابق ص ٣٤٥
- ٤٩- السابق ص ٣٤٥ — ٣٤٦
- ٥٠- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣٤٦
- ٥١- زكريا ابراهيم: تأملات وجودية، ص ١١١
- ٥٢- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة ص ٣٤٦ — ٣٤٧
- ٥٣- نسيم مجلى: أمير شعراء الرفض ص ٢٠٤
- ٥٤- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣٤٨
- ٥٥- السابق

خاتمة

تؤكد فرضيات القراءة لخطاب أمل دنقل من خلال زوايا رؤية الذات- رؤية العالم استناداً إلى محاولة تفسير جدلية العلاقة بين الذات والعالم اعتماداً على جدلية الثنائية المضادة: المدينة- الثأر، وصولاً إلى أهم نتائج المقاربة:

تشير البنية إلى فاعلية في تشكيل الطابع والتوجه، فقد استطاعت بنية المكان الصعیدی أن تخلق شخصية خدية ذات طابع خاص في معتقداتها الفكرية وممارساتها وأنماط حياتها على نحو مغاير لشخصيات في أقاليم أخرى.

تكشف معطيات الشخصية من خلال علاقته بالمدينة، حيث اتضحت قدرته على المواجهة على الرغم من إحساسه الأولي بعجز الانتصار، الذي أكدته تجربة الاصطدام الفعلي رغبة في اكتشاف العالم الجديد.

ومن خلال تحليل النصوص واستنباط ملامح المدينة وصورها- في الوقت الذي كانت فيه دهشة أمل بالمدينة كبيرة، مغلفة بقدر كبير من الرهبة والحذر، والقلق الناتج عن الاختلاف القيمي والاختلاف الجغرافي- فتبين للمقاربة وجود ثلاث صور أو أنماط هي المدينة الواقعية ذات المعطيات الصدمية التي تشغل أرواحها الحركة والآلة. أما المدينة الخلمية فقد تؤكد غيابها عن النص الدنقلى، فلم يتجاوز واقعها إلى (اليوتوبيا) وهنا يرجع إلى صرامة طابعه للصعیدی، وخياله الذي يتسم بالصلاية والحيادية.

وقد تجلست ملامح المدينة الأسطورية في شعره من خلال صفات تميزت بالمقارنة، وقف منها أمل دنقل موقف الرقص والنفور والفرار.

في جدلية المدينة- المدنية، تبين موقف الشاعر المعاصر المضاد لموقف الشاعر الرومانتيكي، فالأخير يلوذ بالفرار والهروب، والانسحاب، يلاثر السلامة والبعد عن الاصطدام. فيجد في القرية نشاطاً يمتزج عليه، أما الشاعر الجديد فيواجه المدينة بأسلوب مختلف، لا يعتمد على الانكسار والهروب، يعتمد على الرقص والقبول في آن. تعامل أمل دنقل مع المدينة ككل معطياتها من خلال قانونه

الصعیدی الصارم، فلم يطلب القرية بوصفها خلاصاً من أزمة المدينة وتدميرها، بل انخرط فيها بمارس حياتها وضوضاءها.

ومن خلال جدلية المدينة- المدينة عندما وضع أمل القاهرة في اللوحة المقابلة السويس فإنه يرغب في مواجهة الواقع، الذي يعتمد على الضدية والمفارقة في بنيته، حتى على مستوى الطبقة في حياة المدينة.

يدخل المكان في جدلية مع الزمان فتكون النتيجة الشعور بالاغتراب وعدم التكيف مع الواقع ومعطياته، وتبلور الرغبة الملحة في اقتصاص زمن خاص تمارس فيه الذات حضورها، وقد تكشف الزمن الليلي من خلال الخطاب ليوكد الرغبة والاصرار على الوجود في حيزه. والذات الدنقلية تدخل معترك الجدول مع معطيات الزمن الليلي، ويرتاد أمكنة ليلية: البار، الملهى أو كوار البغاء، المقهى، الصعلكة الليلية، وتكشف الذات رؤيتها للعالم، فهو تارة يشعر بالألفة مع الزمان الليلي وتارة يشعر بالتفور والاغتراب.

للمكان حضوران في خطاب أمل، حضور فعلى يكشف نفسه صراحة من خلال صوره المتعددة وحضور يتبلور من خلال النص ويكون ذكره ناتجاً من خلال علاقات سياقية دون التصريح به ويكثر حضوره عن طريق التذكر.

وفي المحور الثاني (الثأر) تشكل قضية الفروق الطبقية على اعتبار أن الثأر الداخلى يمثل هذه التوجه- أما الثأر الخارجى فيرتبط بقضية الوراخ العربى الإسرايلى. ارتبط الثأر في رؤية أمل دنقل بتقنيات راسعة، تكونت عبر رحلته الفكرية والاجتماعية، تعتمد هذه التقنيات على مبدأ العدالة حتى في الظلم على اعتبار أن المساواة في الظلم عدل، ثم على مبدأ الحق الذى يؤكد شعوراً بالاقبال على الحياة، ولهذا إذا تعرضت الحياة للسلب، فإنه يطلب الموت بوصفه قرار حياة. إذا كان الجزء الأول من حرب اليسوس (الوصايا) قد طرح المقدمة النظرية، الرفض والتحريرض والثورة/ عدم قبول الصلح مع إسرائيل مهما كانت الاغراءات، فإن أمل في الجزء الثاني (أقوال اليمامة ومراثيها) قد واجه القضية

مواجهة أكثر حسماً وفاعلية، فالمهمة تؤكد رفضها قبول المناقشة حول ثأر أبيها،
الذى أخذ شكلاً مغايراً لقانون الثأر من الوجهة الاجتماعية، فلم يطلب الثأر
بالمائلة قتل ما هو مواز لأبيها، ولكنها ترفض مبدأ المقايضة، وترغب أن يعود
أبوها حياً مثلما كان، ولا تطلب المستحيل، بل هذا هو مبدأ العدالة والحق في
الحياة.

فلترفعوا عيونكم للثأر المشنوق
فسوف تنتهون مثله .. غداً
وقبلوا زوجاتكم.. هنا.. على قارعة الطريق
فسوف تنتهون ها هنا .. غداً
فالاحناء مر..
والعنكبوت فوق أعناق الرجال ينسج الردى
(من كلمات ميار تكوس الأخيرة)

قائمة المصادر والمراجع

-القرآن الكريم

-الكتاب المقدس

أولاً: المصادر

- i. أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت: دار العودة، ١٩٨٥.
- ii. أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٨.

ثانياً: المراجع

- ١- أحمد أبو زيد (دكتور): الفأر، القاهرة: دار المعارف د.ت.
- ٢- إدوار الخراط: شعر الحدالة في مصر، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية ٩٧، ديسمبر ١٩٩٩.
- ٣- اعتدال عثمان: أضواء النص، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨.
- ٤- أس دنقل: أحاديث أمل دنقل، القاهرة: مطابع نيويورك ١٩٩٢.
- ٥- أ.م. بوشنسكي: الفلسفة المعاصرة في أوروبا، الكويت: عالم المعرفة ١٦٥، سبتمبر ١٩٩٢.
- ٦- ألبير كامو: الانسان المتمرد، ترجمة نهاد رضا، بيروت: منشورات عويدات ١٩٨٠.
- ٧- تيزي اجلون: مقدمة في نظرية الأدب، القاهرة: الهيئة العامة المصرية لقصور الثقافة كتابات نقدية، ١٩٩٥.
- ٨- جمال شحيد (دكتور): في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غرلدمان، دار ابن رشد ١٩٨٢.
- ٩- خالد الأنشاصي: المدينة ومفردات الصدام، القاهرة: إصدارات بدايات القرن ١٩٩٩.
- ١٠- روستريور هاملون: الشعر والتأمل، د. محمد مصطفى بنوى د.ت.
- ١١- سيد البحراوي: في البحث عن لؤلؤة المستحيل، القاهرة: شرفيات ١٩٩٦.
- ١٢- صلاح فضل (دكتور): منهج الواقعية في الإبداع الأدبي.
- ١٣- عبد الكريم حسن (دكتور): الموضوعية النبوية، بيروت: المؤسسة الجامعية

للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٨٣.

- ١٤- عبلة الرويحي: الجنوي، القاهرة: دار سعاد الصباح ١٩٩٢
- ١٥- عز الدين اسماعيل (دكتور): الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، القاهرة: المكتبة الأكاديمية ١٩٩٤.
- ١٦- كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦
- ١٧- مختار علي أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر، الكويت: عالم المعرفة ٩٦، أبريل ١٩٩٥.
- ١٨- مصطفى الضيع (دكتور): استراتيجية المكان، القاهرة: الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة عدد ٧٩، أكتوبر ١٩٩٨.
- ١٩- مصطفى الضيع: تقنيات الواقع في شعر أمل دنقل، د.ت
- ٢٠- نازك الملائكة: سيكولوجية الشعر، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة كتابات نقدية ٩٨، ٢٠٠٠.
- ٢١- نسيم مجلى: أمل دنقل أمير شعراء الرض، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، كتاب المواهب ١٩٨٨.
- ٢٢- هانس مير هوف: الزمن في الأدب، ترجمة د. أسعد رزق، القاهرة: مؤسسة سجل العرب ١٩٧٢.
- ٢٣- يسوري الوثمان: تحليل النص الشعري، د. فصح أحمد، القاهرة: دار المعارف. د.ت.

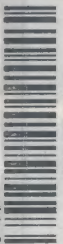
قالاً: الدوريات

- إبداع، القاهرة، العدد العاشر، السنة الأولى ١٩٨٣.
- عالم الفكر، الكويت، المجلد التاسع عشر، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر ١٩٩٨.

رقم الإيداع: ٨٥٨٩ / ٢٠٠٢

شركة الأمل للطباعة والنشر
(موراليتي سابقاً)

2.716
641i



0553232

الشمس
الأمل للطباعة والنشر